h20

THÉATRE ANNÉES VINGT

La Victoire sur le Soleil

Edition bilingue

Opéra futuriste russe
de A. Kroutchonykh et M. Matiouchine

Décors et costumes de K. Malévitch

Prologue de V. Khlebnikov

Traduction, notes et postface de V. et J.-C. Marcadé

L'AGE D'HOMME
LA CITÉ

186.

На добрую память
от одной из перевод-
чиков.
В. Ф. Маркадэ.

13. XI. 78
Париж.

С уважением
J. Marcadé

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВЪ „СОЮЗЪ МОЛОДЕЖИ"

ПЕРВЫЕ ВЪ МІРѢ 4 ПОСТАНОВКИ 4 ФУТУРИСТОВЪ ТЕАТРА

Въ Понедѣльникъ, 2-го, во Вторникъ, 3-го, въ Среду, 4-го и въ Четвергъ, 5-го Декабря 1913 г.,

ВЪ ТЕАТРѢ ЛУНА-ПАРКЪ ТЕАТРѢ

(бывшій Коммиссаржевской, Офицерская, 39).

ДАНО БУДЕТЪ:

I

ВЛАДИМІРЪ МАЯКОВСКІЙ

Режиссируетъ АВТОРЪ

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА

Владиміръ Владиміровичъ Маяковскій, поэтъ
Старикъ съ черными сухими кошками
Человѣкъ безъ уха
Человѣкъ безъ глазъ
Человѣкъ безъ ноги
Женщина со слезинкою
Газетчикъ, мальчикъ, дѣвочка и др.

ПЕРВЫЯ ВЪ МІРѢ ПОСТАНОВКИ ФУТУРИСТОВЪ ТЕАТРА



ПЕРВЫЯ ВЪ МІРѢ ПОСТАНОВКИ ФУТУРИСТОВЪ ТЕАТРА

II

ПОБѢДА НАДЪ СОЛНЦЕМЪ

АВТОРЪ

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА

Путешественникъ
Забіяка
Непріятель
Воинъ
Разговаривающій по телефону
Одинъ изъ несущихъ Солнце
Пестрый глазъ
Новые
Трусъ
Чтецъ
Газетчикъ
Сторожилъ
Внимательный рабочій
Толстякъ
Авіаторъ

Декораціи художниковъ Гг. Малевича, Школьника, Филонова и др.

2-го и 4-го Декабря, **ВЛАДИМІРЪ МАЯКОВСКІЙ** | 3-го и 5-го Декабря, **ПОБѢДА НАДЪ СОЛНЦЕМЪ**

Начало спектаклей въ 8 час. веч.

Предварительная продажа билетовъ только въ кассѣ Троицкаго театра (Троицкая, 18), а въ дни спектаклей въ кассѣ театра „Луна-Паркъ".

Affiche des spectacles du Théâtre Luna-Park du 2 au 5 décembre 1913: **Vladimir Maïakovski** et **La Victoire sur le Soleil.**




THÉÂTRE ANNÉES VINGT

Collection dirigée par Marie-Louise et Denis Bablet, Série « Pièces »

Dans la même collection

Série « Ecrits théoriques »

Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le Théâtre,* tomes 1 (1891-1917) et II (1917-1929). Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin.

Alexandre Taïrov, *Le Théâtre libéré,* traduction, préface et notes de Claudine Amiard-Chevrel.

Série « Etudes »

Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre juif soviétique pendant les années vingt.*

Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres* - Le laboratoire Art et Action.

Série « Pièces »

Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien,* Anthologie critique. (En deux volumes).

LA VICTOIRE SUR LE SOLEIL

Opéra

Musique :	M. Matiouchine
Livret :	A. Kroutchonykh
Prologue :	V. Khlebnikov
Décors et costumes :	K. Malévitch

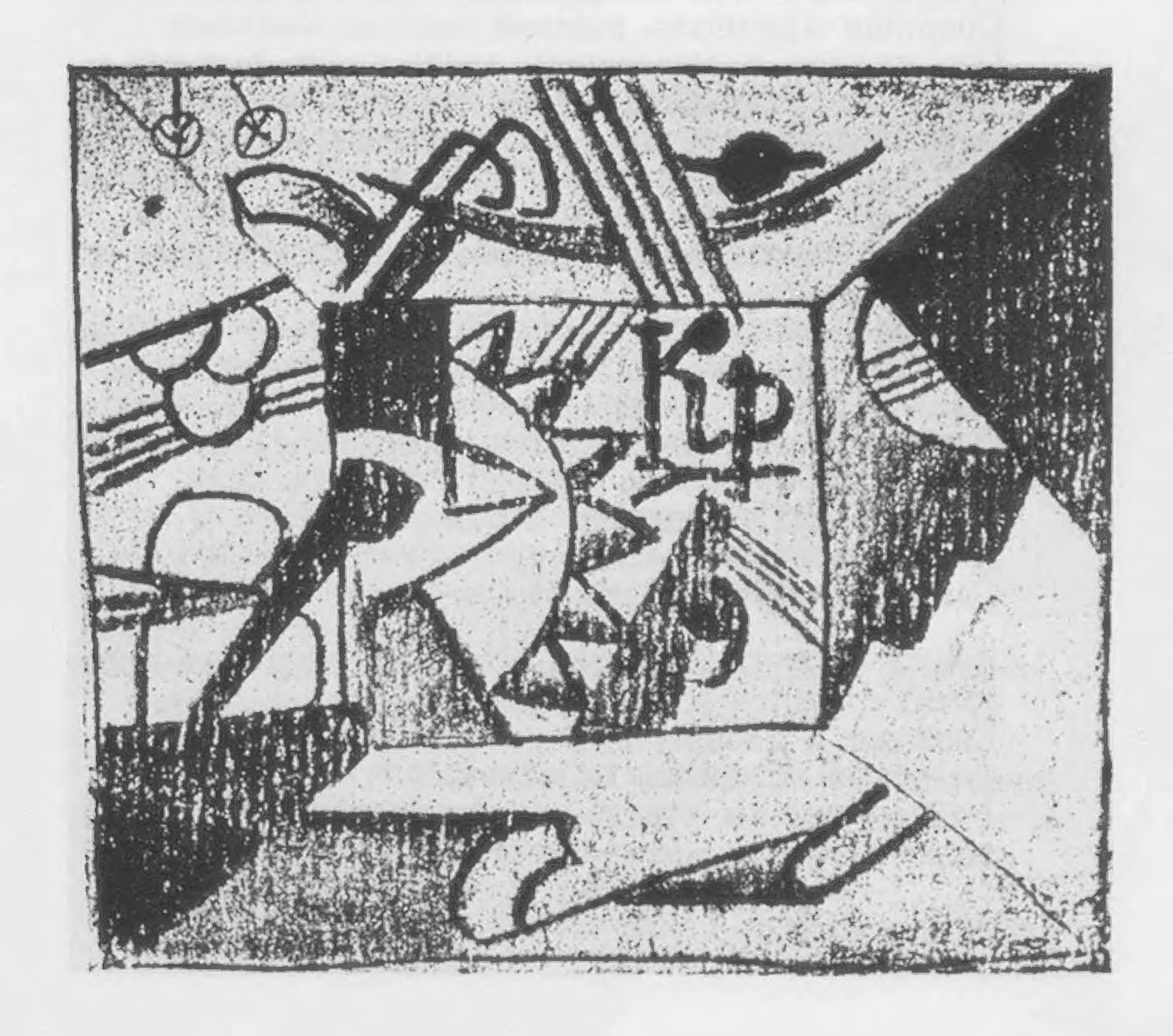
Traduction de J.-C. et V. Marcadé
Postface de J.-C. Marcadé

*Nous tenons à remercier
tout spécialement
Madame Alma Law pour
l'aide qu'elle nous a apportée.*

L'AGE D'HOMME - LA CITÉ

ПОБѢДА НАД СОЛНЦЕМ

опера А. Крученых музыка М. Матюшина



ВИКТОРЪ ХЛѢБНИКОВЪ.

ПРОЛОГЪ.

Чернотворскія вѣстучки.

Люди! Тѣ кто родились, но еще не умеръ. Спѣшите идти въ созерцогъ или созерцавель

Будетлянинъ.

Созерцавель поведетъ васъ,
Созерцебенъ есть вождебенъ,
Сборище мрачныхъ вождей
Отъ мучавъ и ужасавлей до веселянъ и нездѣшнихъ смѣявъ и весологовъ пройдутъ передъ внимательными видухами и созерцалями и глядарями: минавы, бывавы, пѣвавы, бытавы, идуньи, зовавы, величавы, судьбоспоры и малюты.
Зовавы позовутъ васъ, какъ и полунебесные оттудни.
Минавы разскажутъ вамъ, кѣмъ вы были нѣкогда.
Бытавы—кто вы, бывавы—кѣмъ вы могли быть.
Малюты утроги и утравы разскажутъ, кѣмъ будете.
Никогдавли пройдутъ, какъ тихое сновидѣніе.
Маленькія повелюты властно поведутъ васъ.
Здѣсь будут иногдавли и воображавли.
А съ ними сно и зно.
Свироги и пѣсноги утрутъ слезу.

Воинъ, купецъ и пахарь. За васъ подумалъ грезничій пѣснило и снахарь.
Бесѣдни и двоиры пѣвиры плѣнятъ васъ.
Силебенъ замѣнитъ хилебенъ.
1-ыя созерцины—тогда-то созерцавель есть преображавель.

VICTOR KLEBNIKOV

PROLOGUE

Novelettes négrithurges

Gens ! vous qui êtes nés et point encore morts. Pressez-vous d'aller au contemplalais ou contemplatoire

L'aveniriste

Le contemplatoire vous conduira,
Le contemplier est conductier,
L'assemblée des chefs sévères
Des tortureurs et effrayeurs jusqu'aux amusins, rieurs de l'au-delà et riologues passera devant les voyards attentifs, les contempleurs et les regardeurs : passéeaux, vieux routiers, chantards, vivanceaux, alleuses, appelards,
magnifiards, discuteurs du destin et mioches.
Les appelards vous appelleront comme
les au-delants mi-célestes.
Les passéeaux vous raconteront qui vous étiez naguère.
Les vivanceaux qui vous êtes, les vieux routiers qui vous auriez pu être
Les mioches matinologues matinards vous raconteront qui vous serez
Les jamaiseurs passeront comme un rêve silencieux.
De petits commandaires vous mèneront d'autorité.
Il y aura ici des parfoiseurs et des imaginiers.
Avec eux rêvance et sachance.
Les chalumologues et les ariologues essuieront une larme.
Guerrier, marchand et laboureur.

Le rêvassier, le chansonnaire et le songe-bouteux ont pensé pour vous
Conservateurs et doublards chantards vous séduiront.
Le herculaire remplacera le malingraire.
Premiers contemplaux — c'est alors que le contemplatoire est transfiguratoire

Грозноглагольныя скоропророчащія идуты потрясуть.
Обликмѣны дѣебна въ полномъ ряжебнѣ пройдутъ, направляемые указуемъ волхвомъ игоръ, въ чудесныхъ ряжевыхъ, показывая утро, вечеръ дѣескъ, по замыслу мечтахаря, сего небожителя дѣинъ и дѣя дѣесь.

Въ дѣтинцѣ созерцога „Будеславль“ есть свой подсказчук.
Онъ позаботится, чтобы говоровья и пѣвавы шли гладко не брели розно, но достигнувъ княжебна надъ слухатаями, избавили бы людпякъ созерцога отъ гнѣва суздалей.

Смотраны написанныя худогомъ, создадутъ передѣю природы.

Мѣста на облакахъ и на деревьяхъ и на китовой мели занимайте до звонка.

Звуки несущіеся изъ трубарни долетятъ до васъ.

Пользумѣнъ встрѣтитъ васъ.

Грезосвистъ пѣнистврора наполнитъ созерцебенъ.

Звучаре повинуются гуляру-воляру.

Сѣмена „Будеславля“ полетятъ въ жизнь.

Созерцебенъ есть уста!

Будь слухомъ (ушастъ) созерцаль!

И смотряка.

В. Хлѣбниковъ.

Les alleurs grandoparlants prophétisateurs rapides étonneront.
Les figuromènes de l'actement passeront dans une complète travestiture, dirigés par le montreur mage des jeux, habillés de merveilleuse travestines, montrant le matin, le soir des actionnements, selon l'invention du rêveron, ce devin des acteux et cet agisseur d'agiements.

Dans la citadelle du contemplalais « Avenirslavl » il y a un soufflaire.
Il va se charger de ce que les diseurs et les chantards marchent sans anicroche, ne cheminent pas chacun de leur côté, mais ayant atteint la princéance sur les écoutards, ils épargnent à la populaie du contemplalais le courroux de Souzdaliens. Les spectations inventées par l'artificiant, créeront la transvestiture de la nature.

Occupez avant la sonnerie vos places sur les nuages, sur les arbres et les lits de baleine.

les sons qui retentissent des trompetteries voleront jusqu'à vous.

L'utilman vous accueillera.

Le sifflement rêveur du cantateur emplira la contemplière.

Les sonnaires obéissent au promeneur-improviseur.

Les semences d'Avenirslavl s'envoleront dans la vie.

La contemplière c'est une bouche !

Oyez, soyez toute ouïe, contemplectateurs !

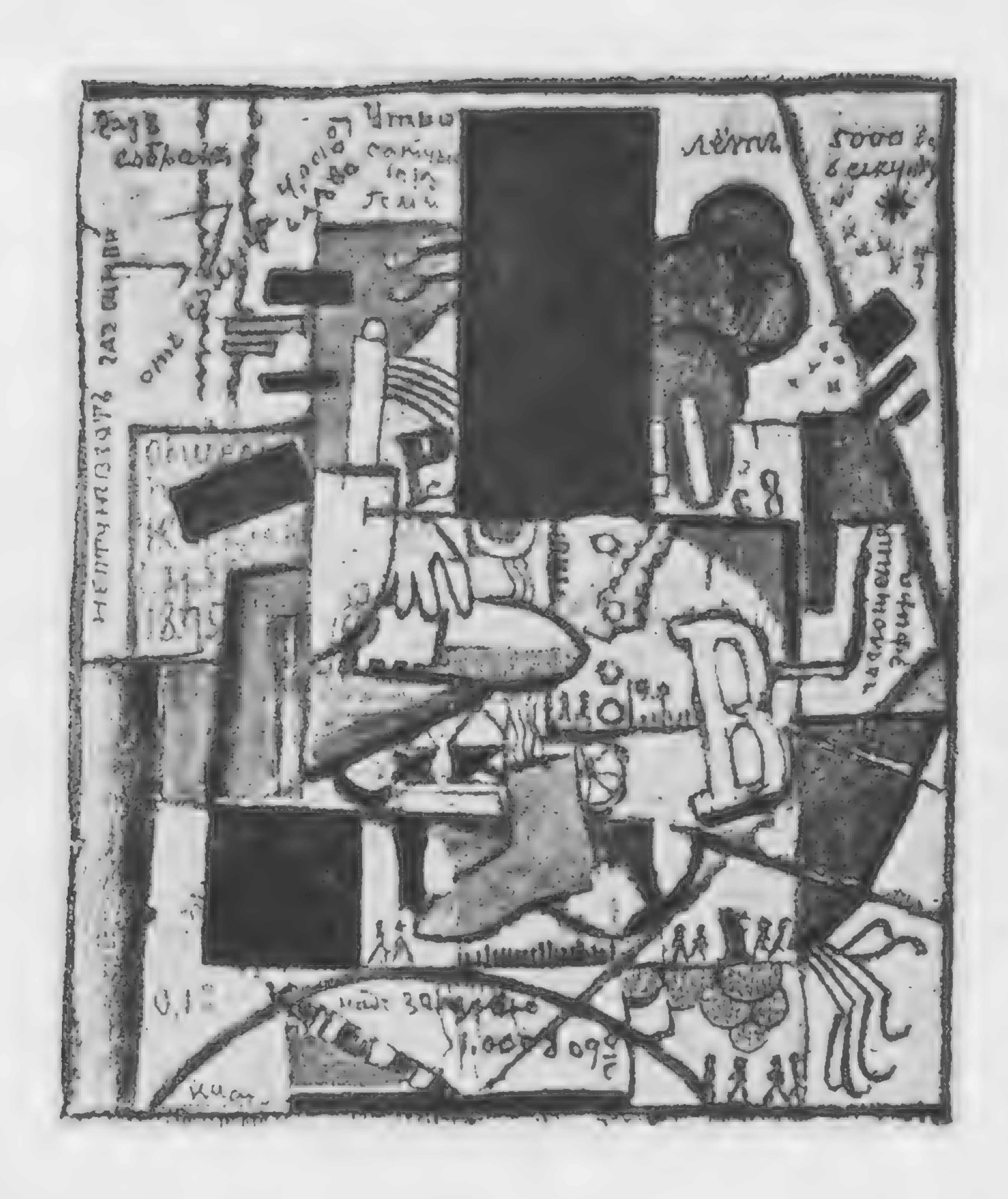
Et guignez bien.

V. Khlebnikov.

ВСТУПЛЕНІЕ.



Introduction



Esquisse de rideau (1913)

ПОБѢДА НАДЪ СОЛНЦЕМЪ.

Опера в 2 дѣймах 6 картинах. Музыка М. В. Матюшина, декорацiи Каз. С. Малевича.

1-е Дѣйме.

1-ая картина: Бѣлое с черным—стѣны бѣлыя пол черный

(Двое будетлянскихъ силачей разрываютъ занавѣсъ).

Первый.

Все хорошо, что хорошо начинается!

Второй.

А кончается?

1-й

Конца не будетъ!
Мы поражаемъ вселенную
Мы вооружаемъ противъ себя мiръ
Устраиваемъ рѣзню пугалей
Сколько крови Сколько сабель
И пушечныхъ тѣлъ!
Мы погружаемъ горы!

(Поютъ)

Толстыхъ красавицъ
Мы заперли въ домъ
Пусть тамъ пьяницы

Ходятъ разные нагишемъ
Нѣтъ у насъ пѣсенъ
Вздоховъ наградъ
Что тѣшили плѣсень
Тухлыхъ наядъ!..

(1-й силач медленно уходит)

LA VICTOIRE SUR LE SOLEIL

Opéra en deux actions, six tableaux. Musique
de M. V. Matiouchine, décors de K. S. Malévitch.

1re action

1er tableau : blanc et noir.— murs blancs, plancher noir.

(Deux hercules aveniristes déchirent le rideau).

Le premier :

Tout est bien qui commence bien !

Le deuxième :

Et finit ?

Le premier :

Il n'y aura pas de fin !
Nous armons contre le monde
Nous organisons le carnage des épouvantails
Que de sang que de sabres
Et de corps à canons !
Nous plongeons les montagnes !

(ils chantent)

Nous avons enfermé dans la maison
De belles grosses
Que des ivrognes y aillent
A poil
Nous n'avons pas les chansons
Soupirs récompenses
Qui amusaient le moisi
Des naiades dodues !..

(Le premier hercule se retire lentement)

2-й силач.:

Солнце ты страсти рожало
И жгло воспаленнымъ лучемъ
Задернемъ пыльнымъ покрываломъ
Заколотимъ въ бетонный домъ!

(Является Неронъ и Калигула въ одномъ лицѣ у него только лѣвая поднятая и согнутая подъ прямым углом рука).

Н. и К. (Грозно).

Кюли сурн дер
Ѣхалъ налегкѣ
Прошломъ четвергѣ
Жарьте рвите что я не допекъ.

(Съ благороднымъ жестомъ застываетъ, потомъ поетъ во время пѣнія уходит 2-й силач).

— Я ѣмъ собаку
И бѣлоножки
Жареную котлету
Дохлую картошку
Мѣсто ограничено
Печать молчать
Ж Ш Ч

(Въѣзжаетъ въ колесахъ самолетовъ путешественникъ по всѣмъ вѣкамъ—на немъ листы съ надписью каменный вѣкъ средніе вѣка и проч... Неронъ въ пространство).

Нерон и К. — Непозволительно такъ обращаться со старикамн...
Летѣльбищъ не терпя...

Le deuxième hercule :
Soleil tu enfantais les passions
Et les brûlais d'un rayon inflammé
Nous te fermerons d'un voile poussiéreux
Et te clouerons dans une maison de béton !

(apparaissent Néron et Caligula en une seule personne. Seule sa main gauche est levée et pliée à angle droit)

Néron et Caligula (d'un air menaçant) :

Kuln sourn dère
Jeudi dernière
Bras vides j'allais
Grouillez-vous arrachez ce que je n'ai pu faire griller

(il se fige dans un geste noble, ensuite il chante. Pendant le chant le second hercule se retire)

— Je mange un chien
Et des pattes blanches
Des boulettes grillées
Des patates crevées
La place est limitée
Silence la presse
Jé cha tché

(fait son entrée dans des roues d'avion un voyageur à travers tous les siècles — il porte des pancartes avec l'inscription âge de pierre moyen-âge et autres... Néron parlant dans l'espace)

Néron et Caligula : Il est inadmissible de traiter ainsi les vieillards...
Moi qui ne supporte pas les voletoires...

Путешественникъ

— Другъ все стало
Вдругъ пушки

Поетъ.

— Озеръ спитъ
Много пыли
Потоп... Смотри
Все стало мужскимъ
Озеръ тверже желѣза
Не вѣрь старой мѣрѣ

(Неронъ осторожно посматриваетъ въ лорнетъ на желѣзо колесъ).

Путешественникъ

(Поет)—Взыгралъ бур
Катится пеленищ
Скорѣе буромеръ
Не вѣрь прежнимъ вѣсамъ
Тебя посадятъ на икру
Если не достанешь пустопятъ

Нерон и К. Непозволительно такъ обращаться со старикамн! они любятъ молодыхъ

Ухъ я искалъ пѣнночку

Искалъ маленькій кусочекъ стеколъ—все съѣли даже не оставили костей...

Le voyageur :

Ami tout s'est arrêté
Soudain des canons

il chante

Le lac dort
Il y a beaucoup de poussière
Un déluge...
Regarde
Tout s'est masculinisé
Le lac est plus dur que le fer
Ne crois pas au vieux mesur

(Néron regarde prudemment à la lorgnette le fer des roues)

Le voyageur :

(il chante) Le tempête fait des siennes
Roule le voilure
Vite le tempêtomètre
Ne crois pas aux poids antérieurs
On te mettra au caviar
Si tu ne te procures pas de talons creux

Néron et Caligula : Il est inadmissible de traiter ainsi les vieillards ! Ils aiment les jeunes

Ouf ! j'ai cherché de la vodka

J'ai cherché un tout petit débris de vitre — ils ont tout mangé ils n'ont même pas laissé d'os...

Ну что жъ дѣлать уйду искосью въ XVI вѣкъ въ кавычки сюда.

(Отходитъ полуобернувшись къ зрителямъ).

Все изгадили даже блевотина костей

(Снимаетъ сапоги уходит).

Путешественникъ.

— Я буду ѣздить по всѣмъ вѣкамъ, я былъ въ 35-мъ тамъ сила безъ насилій и бунтовщики воюютъ съ солнцемъ и хоть нѣтъ тамъ счастья но всѣ смотрятъ счастливыми и безсмертными... Неудивительно что я весь въ пыли и п о п е р е ч н ы й... Призрачное царство... Я буду ѣздить по всѣмъ вѣкамъ хоть и потерялъ двѣ корзины пока не найду себѣ мѣста.

(Нѣкій злонамѣренный подползаетъ и слушаетъ).

Въ афибѣ мнѣ мало въ подземномъ темно... Свѣтилъ... Но я все изъѣздилъ (к зрителям): Пахнетъ дождевымъ проваломъ.

Глаза лунатиковъ обросли чаемъ и моргаютъ на небоскребы и на винтовыхъ лѣстницахъ помѣстились торговки... Верблюды фабрикъ уже угрожаютъ жаренымъ саломъ а я не проѣхалъ еще и одной стороны. Что то ждетъ на станціи.

(Поетъ).

— Не больше не меньше
Какъ рѣзать пугатей
Держите держите
Пуляй пилюля
Волчка

О я смѣлъ закончу путь свой и слѣда не оставлю... Новое...

(Нѣкій злонамѣренный).

— Ты чтожъ неужели въ самомъ дѣлѣ полетишь?

Mais que faire je m'en irai en biais dans le XVIe siècle entre guillemets par ici

(il s'écarte à moitié tourné vers les spectateurs)

Ils ont tout cochonné même des dégueulis d'os

(il enlève ses bottes se retire)

Le voyageur :

Je vais voyager à travers tous les siècles, j'ai été dans le trente-cinquième là-bas c'est la force sans violence et les révoltés font la guerre au soleil et bien que là-bas il n'y ait pas de bonheur mais tous paraissent heureux et immortels... Ce n'est pas étonnant que je sois tout couvert de poussière et de travers... Royaume d'ombres... Je vais aller à travers tous les siècles bien que j'aie perdu deux paniers tant que je ne trouverai pas de place.

(un certain malintentionné s'approche en rampant et écoute)

Dans l'aphèbe j'ai peu sous terre il fait sombre... de Luminaires... Mais j'ai fait le tour de tout (aux spectateurs) : ça sent la fondrière pluvieuse.

Le thé a poussé sur les yeux des somnambules et ils clignent vers les gratte-ciel et sur des escaliers à vis se sont installées des marchandes...Les chameaux des fabriques menacent déjà de lard grillé et moi je n'ai pas parcouru un seul côté. Quelque chose attend à la gare.

(il chante)

Ni plus ni moins
Egorger les épouvantails
Arrêtez, arrêtez
Pilule pululle
La toupie

Ô je suis audacieux je terminerai ma route et ne laisserai pas de traces... Du nouveau...

(un certain malintentionné)

Dis-donc tu vas t'envoler pour de vrai ?

Путешественникъ.

— А что-жъ? Что колеса мои не найдутъ своихъ
гвоздей?

(Нѣкій стрѣляетъ, Путешественникъ укачиваетъ, кричитъ).

— Гарнизонъ! Лови свою
Синие... З. З. З!—

(Тогда злонамѣренный ложится и покрываетъ себя ружьемъ).

— Хотя я и не застрѣлился—изъ застѣнчивости—

Но памятникъ себѣ поставилъ—тоже не глупъ!
Мнѣ первому памятникъ—замѣчательно!..
Двойка черная правитъ прямо на меня.

(Показывается будетлянскій пулеметъ останавливается у телеграфнаго столба).
— Охъ жалоба! Что значитъ видъ что поставилъ врасплохъ своего врага—задумался...
Я без продолженія и подражанія

(Входитъ забіяка, разгуливаетъ и поетъ).

— Сарча саранча
Пикъ пить
Пить пик
Не оставляй оружія къ обѣду за обѣдомъ
Ни за гречневой кашей

Не срѣжешь? Взапуски

(Нѣкій нападает, стрѣляетъ молча нѣсколько раз из ружья).

— Въ бой!

Ха-ха-ха! Непріятели, что вы устали или не узнаете?

Le voyageur :

Et pourquoi pas ? Est-ce que mes roues ne trouveront pas
leurs clous ?

(le certain tire. Le voyageur met en branle, crie)
Garnison ! Attrapez par le somme
Les ensommeillés...ZZZ !

(alors le malintentionné se couche et se couvre de son fusil)

Bien que je ne me sois pas tiré une balle — par timidité

Mais je me suis dressé un monument — pas bête non plus
Un monument à moi le premier — remarquable !..
Un deux-roues noir fonce droit sur moi.

(apparaît une mitrailleuse aveniriste elle s'arrête à un poteau télégraphique)

Oh plainte ! Voilà ce que veut dire l'aspect il a mis au dépourvu mon ennemi — Cela lui a donné à réfléchir...
Je suis sans prolongation ni imitation

(entre un bagarreur, il flâne et chante)

Relle la sauterelle
bac boire
boire bac
Ne pose pas tes armes pour le repas au repas
Ni après la kacha de sarrasin

Tu ne me couperas pas ? A qui mieux mieux

(le certain attaque, tire en silence plusieurs fois avec son fusil)

Au combat !

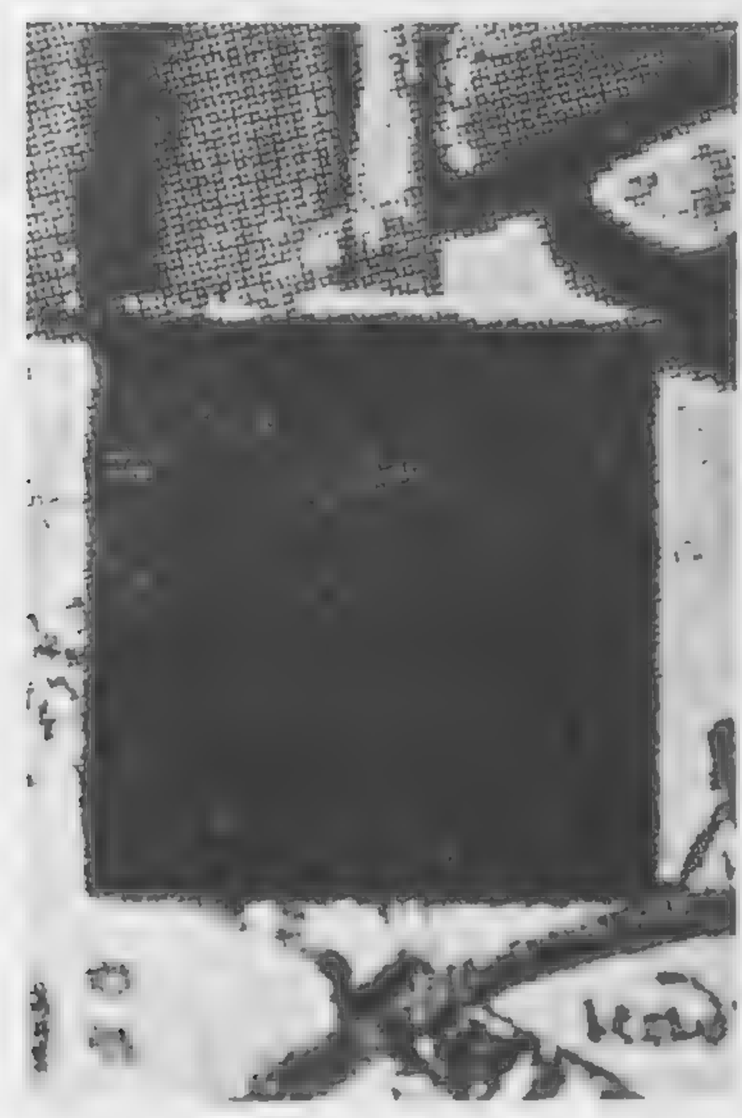
Ha ha ha ! Ennemis qu'y a-t-il vous êtes fatigué ou vous ne me reconnaissez pas ?



« La Chanson du Bagarreur »
(Relie la sauterelle...)



Détails de l'**Esquisse de rideau**





Враги наступайте изъ рѣшетокъ щелей вызывайте меня на поединокъ. Я самъ сломалъ свое горло, обращусь въ порохъ, вату, крючекъ и петлю... Или вы думаете крючекъ опаснѣе ваты?

(убѣгает и через минуту возвращается).

Кички въ капустѣ!..

А... за перегородкой! Тащи его мертвеца синеносаго

(Непріятель тащитъ самого себя за волосы—ползетъ на колѣняхъ).

А трусъ самъ себя выдаешь и проводишь!

(Забіяка въ сторонѣ смѣется).

Забіяка — Презрѣнный сколько въ тебѣ могильной пыли и стружекъ пойди вытрусись и умойся не то...

(Непріятель плачетъ)

Злонамѣренный; А, темя непріятеля! ты меня считаешь за вилку и думу мою высмѣиваешь но я ожидалъ и не шелъ на тебя съ мечемъ.

Я продолженіе своихъ путей.

Я ожидалъ... Закопалъ свой мечъ осторожно въ землю и взявши новый мячъ бросилъ его.

(Показываетъ пріемъ футболиста).

Въ ваше стадо... Теперь смущены... Обморочены не можете различить своихъ гладкихъ головъ и мяча растерялись и прижались къ скамеечкѣ и мечи сами лѣзутъ со страху въ земь ихъ пугаетъ мячъ:

если невѣрный бѣжь поразишь голову своего хозяина и будетъ онъ бѣгать за нею въ цвѣточномъ продавальцѣ...

Adversaires avancez des grilles des fentes provoquez-moi en duel. Je me suis moi-même cassé la gorge, je vais me transformer en poudre, en ouate, en crochet et en nœud coulant... Ou bien vous pensez que le crochet est plus dangereux que la ouate ?

(il s'enfuit et revient au bout d'une minute)

Il y a des pois dans les choux !..

Et... derrière la cloison !

Tire-le ce cadavre au nez bleu

(l'ennemi se tire lui-même par les cheveux — rampe sur les genoux)

Espèce de couard tu te trahis toi-même et te conduis toi-même!

(le bagarreur rit dans les parages)

Le bagarreur : Méprisable individu que de poussière et de copeaux sépulcraux tu as en toi va secoue-toi et fais-toi toilette sinon...

(l'ennemi pleure)

Le malintentionné : Ah, l'occiput de l'ennemi ! Tu me prends pour une fourchette et tu railles ma méditation mais j'ai attendu et n'ai point marché sur toi avec mon glaive.

Je suis la prolongation de mes propres voies.

J'ai attendu... J'ai enfoui mon pal prudemment dans la terre j'ai pris une nouvelle balle et l'ai lancée.

(il fait une passe de footballeur)

Droit dans votre troupeau... Maintenant vous voilà perplexes... Vous voilà possédés et vous ne pouvez distinguer vos têtes lisses de la balle vous avez perdu pied et vous êtes blottis contre un petit banc et les pals s'enfoncent d'eux-mêmes de peur dans la glèbe c'est la balle qui les effraie :

Si tu es perfide tourne les talons tu terrasseras la tête de ton maître et il va courir après elle en vendeur de fleurs...

2-я картина. Зеленые стѣны и полъ.

(Проходятъ вражескіе воины въ костюмахъ турковъ—по хромому отъ сотни—съ опущенными знаменами нѣкоторые изъ нихъ очень жирны).

(Одинъ изъ воиновъ выступаетъ и даетъ злонамѣренному цвѣты—тотъ топчетъ ихъ).

Злонам.—Выйти на встрѣчу себѣ съ пѣгимъ конем ружье подъ-мышкой... А!

Я тебя давно искалъ наконецъ то вспотѣвшій грибъ-

(Затѣваетъ съ собою драку. Входятъ пѣвцы въ костюмахъ спортсменовъ и силачи. Одинъ изъ спортсменовъ поетъ):

Нѣтъ уже свѣта цвѣтовъ
Закройтесь гнилью небеса
(Я говорю не для враговъ
а вамъ друзья)

Всѣ порожденья дней осеннихъ
И плодъ корявый лѣта
Не васъ баячъ новѣйшій
Будетъ воспѣвать

1-й силачъ

— Идите улицъ милліоны—
Иль тмени будетъ по-русски—
Скрежетъ полозьевъ телѣжныхъ
И—сказать ли?—Головы узкіе

Для себя неожиданно
Сонные стали драться
И такую пыль подняли
Будто брали Портъ-Артуръ

(Хоръ).

Колѣсница побѣдная ѣдетъ
Двойка побѣдъ
Какъ отрадно подъ колеса
Ея упасть

2e tableau : Murs et sol verts

(passent des guerriers ennemis en costumes de Turcs — chaque centaine a son boiteux — portant des étendards baissés plusieurs d'entre eux sont très gras)

(un des guerriers s'avance et donne des fleurs au malintentionné — celui-ci les piétine)

Le Malintentionné : Faut-il sortir à ma propre rencontre sur un cheval pie le fusil sous l'aisselle... hein !

Depuis longtemps je te cherchais enfin te voilà espèce de cèpe en sueur

(il entreprend une bagarre avec lui-même. Entrent des chanteurs en costumes de sportifs et des hercules. Un des sportifs chante) :

le monde des fleurs n'est déjà plus
Cieux couvrez-vous de pourriture
(Je ne le dis pas pour mes ennemis mais pour vous mes amis)

Toutes les engeances des jours d'automne
Et le fruit frippé de l'été
Ce n'est pas vous que le barde moderne
Va chanter

Le premier hercule :

Allez millions de rues
Ce qui fait en russe dix mille
Le grincement des patins de télègue
Et — faut-il le dire ? — Les petites têtes

Etonnées elles-mêmes
Endormies se sont mis à se battre
Et elles ont soulevé una telle poussière
Qu'on aurait dit qu'elles prenaient Port-Arthur

(le chœur)

Le char victorieux s'avance
Le deux-roues des victoires
Quel bonheur sous ses roues
De tomber

1-й силачъ.

— Припечатана сургучемъ
Побѣда созрѣвшая
Намъ теперь все нипочемъ
Лежитъ солнце въ ногахъ зарѣзанное!

Драку затѣйте съ пулеметами
Ихъ раздавите ногтемъ
Тогда скажу: вотъ вы
Силачи болые!

(Хоръ).

Пусть растопчутъ
Раскаленные кони
И завьются волосы
Въ запахѣ кожи!..

2-й силачъ.

Соль ползетъ къ пастуху
Конь мостъ устроилъ въ ухѣ
Кто васъ держитъ на постахъ
Пробѣгайте по ребрамъ чернымъ

Сквозь паръ и дымъ
И рожки крановъ
Всталъ на крыльцѣ людъ
Махаетъ розгами чайня

Le premier hercule :

Scellée par la cire
La victoire mûrie
Il ne nous reste aucun souci
Le soleil gît à nos pieds

Egorgé !
Engagez la rixe avec les mitrailleuses
Ecrasez-les avec votre ongle
Alors je vous dirai : vous voilà
des hercules hénaurmes !

(le chœur)

Que les chevaux chauffés à blanc piétinent
Et que les cheveux frisent
Dans l'odeur de la peau !..

Le deuxième hercule :

Le sel rampe vers le berger
Le coursier s'est construit un pont dans l'oreille
Qui vous retient à vos postes
Courez à travers la cage thoracique noire
A travers la vapeur et la fumée

Et les becs des robinets
Le petit peuple
S'est dressé sur le perron
Il agite des verges de théier

1-й силачъ.

— Не выходите за линію огня
Птица летитъ желѣзная
Машетъ бородой лѣшій
Подъ копытомъ зарытой

Стонутъ фіалки
Подъ крѣпкой пятой
И молкнетъ палка
Въ лужѣ гробовой

Оба силача (поютъ).

Скрылось сóлнце
Тьма обступила
Возьмемъ всѣ ножи
Ждать взаперти

Занавѣсъ.

Le premier hercule :

Ne sortez pas de la ligne du feu
Un oiseau de fer vole
Un sylvain agite sa barbe
Enfouie dans son sabot

Les violettes gémissent
Sous le ferme talon
Et dans la flaque tombale
Se tait le bâton

Les deux hercules (ils chantent) :

Le soleil s'est caché
Les ténèbres ont tout envahi
Prenons tous nos couteaux
Pour attendre à huis clos

Rideau

3-я картина. Черныя стѣны и полъ.

(Входятъ похоронщики. Верхняя половина бѣлая и красная нижняя черная).

(Поютъ).

Размозжить черепаху
Упасть на люльку
Кровожадной рѣпы
Привѣтствуйте клѣтку

Пахнетъ гробомъ жирный клопъ...
Черная ножка...
Качается расплющенный гробъ
Извивается кружево стружекъ.

3e tableau : Murs et sol noirs.

(entrent les fossoyeurs. La moitié supérieure du corps est blanche et rouge, l'inférieure est noire)

(ils chantent)

Ecrabouiller la tortue
Tomber sur le berceau
Du navet sanguinaire
Saluez la cage

La punaise obèse sent le cercueil...
Sa patte noire...
Le cercueil aplati vacille
La dentelle des copeaux serpente.

4-я картина.

(Разговорщикъ по телефону):

— Что? Солнце полонили?!

Благодарю.—

(Входятъ несущіе солнце—сбились такъ что солнца не видно):

Одинъ.

— Мы пришли изъ 10-хъ странъ
Страшные!..

Знайте что земля не вертится.

Многіе:

-- Мы вырвали солнце со свѣжими корнями
Они пропахли арифметикой жирные
Вотъ оно смотрите

Одинъ:

— Надо учредить праздникъ: День побѣды надъ солнцемъ.

Поютъ:
(Хоръ).

— Мы вольные
Разбитое солнце...
Здравствуетъ тьма!
И черные боги
Ихъ любимца—свинья!

Одинъ:
Солнце желѣзнаго вѣка умерло! Пушки сломаны пали и шины гнутся какъ воскъ передъ взорами!

Разговорщикъ: что?.. Надѣящійся на огонь пушки еще сегодня будетъ сваренъ съ кашей!
Слушайте!

4e tableau

(un parleur au téléphone) :

Quoi ? On a captivé le soleil ?!
Je vous remercie.

(entrent des gens qui portent le soleil — ils se sont tellement entassés qu'on ne voit pas le soleil)

Un :

Nous venons des dixièmes pays
Terribles !..

Sachez que la terre ne tourne pas.

Plusieurs :

Nous avons arraché le soleil avec ses racines toutes fraîches
Grasses elles ont le goût rance d'arithmétique
Le voici regardez

Un :

Il faut instituer une fête :
La Journée de la victoire sur le soleil

Ils chantent
(le chœur)

Nous sommes libres
Le soleil est brisé...
Salut ténèbres !
Et vous dieux noirs
Et toi porc de leur favori !

Un :

Le soleil de l'âge de fer est mort ! Les canons cassés sont tombés et les pneus se plient comme de la cire devant les regards !

Le parleur : Quoi ?.. Celui qui mettait son espoir dans le feu du canon sera bouilli aujourd'hui même avec la kacha !

Ecoutez !

Одинъ.

— На болѣе плотныя ступени
Выкованныя не изъ огня
не.желѣза и мрамора
Не воздушныхъ плитъ

Въ дыму угарѣ
И пыли жирной
Крѣпнутъ удары
Здоровѣемъ какъ свиньи
Ликомъ мы темные
Свѣтъ нашъ внутри
Насъ грѣетъ дохлое вымя
Красной зари

БРИ БРИ

(ЗАНАВѢСЪ).

Un :

Allons sur des gradins plus denses
Forgés non dans le feu
Non dans le fer ni le marbre
Non dans les dalles aériennes

Dans la fumée ivresse
Et la poussière grasse
Se fortifient les coups
Nous devons robustes comme des porcs
Notre face est sombre
Notre lumière est en dedans
C'est le pis crevé de l'aurore rouge
Qui nous chauffe

Brrn Brrrn

(rideau)

ДЕСЯТЫЙ СТРАНЪ.

2-я дѣйно 5-ая картина.

изображены дома наружными стѣнами но окна странно идутъ внутрь какъ просверленныя трубы много оконъ, расположенныхъ неправильнымъ рядами и кажется что они подозрительно движутся.

(Показывается „Пестрый глазъ“):

прошлый уходитъ
быстрымъ паромъ
и задвигаетъ засовъ
и черепъ скамейкой ускакалъ въ дверь

(убѣгаетъ какъ бы наблюдая за черепомъ).

(входятъ съ одной стороны новые

с др. трусливые):

новые: мы выстрѣлили впрошлое

трус.: что же осталось что нибудь?
— ни слѣда
— глубока ли пустота?
— провѣтриваетъ весь городъ. Всѣмъ стало легко дышать и многіе не знают что с собой дѣлать от чрезвычайной легкости. Нѣкоторые пытались утопиться, слабые сходили с ума, говоря: вѣдь мы можемъ стать страшными и сильными.
Это ихъ тяготило.

Трусл. Не надо было показывать им проложенныхъ путей,
удерживайте толпу.

Новые. Одинъ принесъ свою печаль, возьмите она мнѣ теперь не нужна! онъ вообразилъ также что внутри у него свѣтлѣе чѣмъ вымя
пусть покружится
(кричитъ).

(Чтецъ):

какъ необычайна жизнь безъ прошлаго
С опасностью но без раскаянія и воспоминаній...

LE DIXIÈME PAYS

2e action, 5e tableau

Sont représentées des maisons aux murs extérieurs, mais les fenêtres donnent bizarrement sur l'intérieur comme des tuyaux perforés beaucoup de fenêtres disposées en rangs irréguliers et l'on dirait qu'elles bougent de façon suspecte.

(apparaît « Œil Bigarré ») :

Le passé s'en va
A toute vapeur
Et il tire le verrou
Et le crâne est parti comme un banc au galop par la porte

(il s'enfuit comme s'il surveillait le crâne).

(entrent par un côté des nouveaux

et par un autre des froussards) :

Les nouveaux : nous avons tiré sur le passé

Les froussards : Eh bien est-il resté quelque chose ?
— Pas une trace
— Est-ce que le vide est profond ?
— Il aère toute la ville. tout le monde s'est mis à respirer légèrement et beaucoup ne savent que faire d'eux-mêmes à cause de leur extrême légèreté.Certains ont tenté de se noyer, les faibles sont devenus fous en disant : c'est que nous pouvons devenir terribles et forts.
Cela leur pesait.

Les froussards : Il ne fallait pas leur montrer les voies tracées, Retenez la foule.

Les nouveaux : L'un d'eux a apporté sa tristesse. Prenez-la elle ne m'est plus nécessaire ! Il s'est imaginé aussi qu'en dedans de lui c'était plus clair que le pis
Qu'il tourbillonne
(Il crie)

(Le lecteur) :

Comme la vie sans passé est extraordinaire
Dangereuse mais sans repentirs et souvenirs...

Забыты ошибки и неудачи надоѣдливо пищавшія въ ухо вы уподобляетесь нынѣ чистому зеркалу или богатому водовмѣстилищу гдѣ в чистом гротѣ беззаботныя златыя рыбки виляют хвостами кк турки благодарящіе (потревоженный—он спал—входит толстяк)
толстяк:
голова на 2 шага сзади—обязательно!
все то отстает!
У досада!

гдѣ закатъ? уберусь... свѣтится... у меня всѣ видно дома... скорѣй надо убираться...
(поднимаетъ что-то): кусокъ самолета или самовара (пробует на зуб)
сѣроводородъ!
видно адская штука возьму про запас... (прячет).

(чтец спѣша):
я все хочу сказать—вспомните прошлое
полное тоски ошибок...
ломаній и сгибанія колѣн... вспомним и сопоставим с настоящим... так радостно:
освобожденные от тяжести всемірнаго тяготѣнія мы прихотливо располагаем свои пожитки кк будто перебирается богатое царство

(толстяк поет):
застѣнчивость застрѣлиться
трудно въ пути
пугамет и висѣлица
держат икру...

(Чтец перебивая): или вы не чувствуете кк живут два мяча: один закупоренный кисленькій и тепленькій и другой бьющій из подземелья
кк вулкан опрокидывающій...
(музыка)
они несовмѣстимы... (музыка силы)
лишь черепа обгрызанные бѣгают на единственных четырех ногах—вѣроятно это черепа основ... (уходит).

Les fautes et les échecs qui piaillaient à l'oreille de façon agaçante sont oubliés vous vous égalez aujourd'hui à un miroir pur ou à un riche bassin d'eau où dans une grotte pure des poissons rouges insouciants remuent leur queue comme des Turcs disant merci
(entre alarmé — il dormait — un Gros)
Le gros :
La tête à deux pas en arrière — obligatoirement !
Il ne fait que rester en arrière !
O que c'est fâcheux !
où est le couchant ? Je vais plier bagage... Ça brille... tout le monde à ce que je vois est à la maison... Il faut plier bagage au plus vite...
(il ramasse quelque chose) : un morceau d'avion ou de samovar.
(il le met sous la dent)
De l'hydrogène sulfuré !
A ce que je vois c'est un truc diabolique je veux le prendre en réserve... (il le cache)

(le lecteur pressé) :
Je veux toujours vous dire. Souvenez-vous du passé
Plein de la mélancolie des erreurs... de simagrées et de génuflexions...
Rappelons-nous en et comparons avec le présent... cela fait tellement plaisir :
Libérés du poids de l'attraction universelle nous disposons capricieusement nos frusques comme si déménageait un riche royaume

(le Gros chante) :

Timidité de se tirer une balle
C'est dur en route
Le lance-peur et la potence
Retiennent le mollet...

(le lecteur l'interrompant) : Ne sentez-vous pas comment vivent deux ballons : l'un bouché tout aigre et tout chaud et l'autre jaillissant de sous terre
comme un volcan qui chavire tout...
(musique)
Ils sont incompatibles...(musique de la force)
Seuls les crânes rongés courent sur leurs uniques quatre pattes — vraisemblablement ce sont les crânes des fondements... (il se retire)

6-ая картина.

Толстяк:
10-ыя страны... окна всѣ внутрь проведены дом загорожен живи тут кк знаешь

Ну и 10-ыя страны! вот не знал что придется сидѣть взаперти
ни головой ни рукой двинуть нельзя развинтятся или сдвинутся а как тут топор дѣйствует окаянный обстриг всѣх нас ходим мы лысые и не жарко а только парко такой климатъ скверный даже капуста и лук не растут а базар—гдѣ он?—говорятъ на островах...

а вот бы забраться по лѣстницѣ в мозг этого дома открыть там дверь № 35—эх вот чудеса! да, все тут не тк-то просто хоть свиду что комод—и все! а вот блуждаешь блуждаешь
(лѣзет куда то в верх)
нѣт не тут всѣ дороги перепутались и идут вверх к землѣ а боковых ходов нѣт... эй кто там наш есть подай веревку или голос стрѣляй... кстъ! пушки из березы—подумаешь!

старожил:
вот пожалуйте вход прямо назад выйдете... а другаго нѣт нѣт или прямо вверх к землѣ
— да страшновато
— ну как хотите
толстяк: завести бы часы свои.
эй оглобля куда у вас поворачиваются часы? стрѣлка?

внимательней рабочій:
назад обѣ сразу перед обѣдом а теперь только башня, колеса—видишь? (старожил уходит)
толстяк: ба, ой упаду (заглядывает в разрѣз часов: башня небо улицы вниз вершинами—кк в зеркалѣ)

6e tableau

Le Gros :
Les dixièmes pays... Toutes les fenêtres sont percées vers l'intérieur la maison est enclose fais ce que veux
Eh bien c'est çà les dixièmes pays ! Je n'ai pas du tout pensé que je devrais rester enfermé
Il n'est pas possible de remuer ni la tête ni les bras ils se dévisseront ou se déplaceront et comme la hache agit ici la maudite elle nous a tous tondus nous sommes chauves et il ne fait pas chaud seulement on étouffe le climat est si mauvais même les choux et les oignons ne poussent pas et le marché — où est-il ? à ce qu'on dit sur les îles...

Et si je grimpais par l'escalier dans le cerveau de cette maison j'ouvrais là-bas la porte numéro trente cinq — Oh la-la quel miracle ! oui, ici rien n'est si simple quoiqu'à l'aspect cela ait l'air d'être une commode — et c'est tout ! Et pourtant tu ne fais qu'errer
(il grimpe quelque part en haut)
Non ce n'est pas ici toutes les routes se sont embrouillées et mènent en haut vers la terre et il n'y a pas de sorties latérales... hé qui est là-bas es-tu des nôtres donne une corde ou un signe de vie tire... pssst ! Des canons en bouleau — tu parles !

Un aborigène :
Voici s'il vous plaît l'entrée tout droit vous sortirez en arrière... il n'y en a aucune autre ou bien tout droit vers le haut vers la terre
— C'est que c'est assez effrayant
— Faites comme vous voudrez
Le Gros : Si je remontais ma montre.
Espèce de brancard dans quel sens tourne votre horloge ?
l'aiguille ?

Un ouvrier attentif :
En arrière toutes les deux à la fois avant le repas et maintenant il n'y a plus que la tour. Les roues — tu vois ? (l'aborigène se retire)
Le Gros : Oh ! Hé je vais tomber (il jette un coup d'œil par la fente de l'horloge : la tour le ciel les rues sont inversés comme dans une glace)

где бы заложить часы?
Рабочій:
не мечтайте не пощадят! Что же высчитайте—быстрота вѣдь сказывается. на два корневых зуба если класть по вагону старых ящиков да их пересыпать желтым песком да все это и пустить тк то сами подумайте ну самое простое что они наскочатъ на ккую нибудь этакую трубу в креслѣ ну а если нѣт? вѣдь там народ весь забрался куда то тк высоко что ему и дѣла нѣт кк там чувствуют себя паровозы их копыта и проч. ну естественно!

рыскает печь косы
как нагонит антилопа
но в том то и дѣло
что никто не подставит лоба

ну а впрочем я оставляю все попрежнему (уходит)
(Толстяк из окна):
да да пожалуйте вот вчера был тут телеграфный столб а сегодня буфет,' ну а завтра будут навѣрно кирпичи.
это у нас ежедневно случается никто не
знает гдѣ остановка и гдѣ будут обѣдат
эй ты прими ноги—(уходит через окно вверху)
(шум пропеллера за сценой. вбѣгает молодой человѣк: поет испуганный мѣщанскую
пѣсню):

ю ю юк
ю ю юк
гр гр гр
пм
пм
др др рд рд
у у у

Où pourrais-je gager ma montre ?
L'ouvrier :
N'espérez pas on ne vous épargnera pas ! Eh bien calculez — la vitesse se fait bien sentir. Si l'on pose sur deux molaires un wagon de vieilles caisses chacune et si on les saupoudre de sable jaune et si on lance tout cela tel quel imaginez-vous mettons le plus simple qu'elles vont heurter quelqu'un de ces tuyaux dans un fauteuil et sinon ? C'est que là-bas est tout le peuple il s'est introduit quelque part si haut qu'il n'en a que faire de savoir comment se sentent là-bas les locomotives leurs sabots et autres c'est bien naturel !

Le poêle de la faux cherche
A rattraper l'antilope
Mais justement
Personne n'exposera son front

Et puis d'ailleurs je laisse tout comme avant (il se retire)
(Le Gros de la fenêtre) :
C'est comme ça je vous prie voyez-vous hier il y avait ici un poteau télégraphique aujourd'hui il y a un buffet, et demain eh bien il y aura sûrement des briques.
Cela arrive chez nous chaque jour personne ne sait où est l'arrêt et où on va manger
Hé toi enlève tes pieds — (il sort par la fenêtre en haut)
(bruit d'hélice dans les coulisses entre en courant un jeune homme : il chante apeuré une rengaine de mauvais goût) :

You you youk
You you youk
Grr grr grr
Pm
pm
Drr drr rd rr !
ou ou ou

к н к н лк м
ба ба ба ба

. . . .

гибнет родина
от стрекоз
чертит линіи
паровоз
(слышен шум пропеллера)

не поймаюся в цѣпи
силки красоты
шелки нелѣпы
уловки грубы

Я пробираюсь тихонько
по темной дорогѣ
по узкой тропинкѣ
подъ мышкой корова

черныя коровы
тайны знак
за сѣдлом шелковым
спрятан клад

я втихомолку
им любуюсь
втиши тонкая иголка
прячется в шею

(идут спортсмены в такт линіям зданій):
сюда... все бѣжит без противленія
сюда направляются со всѣх сторон пути
паровозят сто копытца
обгоняют обманывают неловких
просто давят
берегитесь чудовищ
пестроглазых...
будетлянскіе страны будут
кого безпокоят эти проволки пусть обернется спиной

K n k n llk m
Ba ba ba ba...
La patrie périt
A cause des libellules
La locomotive
Trace des lis
(on entend le bruit de l'hélice)

Je me laisserai pas prendre
Dans les chaînes
Les lacs de la beauté
Ces soies sont absurdes

Les faux-fuyants sont grossiers
je me faufile tout doucement
Par un sombre chemin
Par un étroit sentier

Une vache sous le bras
Vaches noires
Signes de mystère
Sous la selle de soie

Un trésor est caché
En douce je l'admire
Dans le silence une fine aiguille
Se cache dans le cou

(arrivent les sportifs au même rythme que les lignes des bâtiments) :
Par ici... tout fuit sans résister
Par ici se dirigent de tous côtés les voies
Cent petits sabots locomotivent dépassent
trompent les maladroits

Ils les écrasent tout simplement
Attention aux monstres aux yeux bigarrés...
Les pays aveniristes existeront
Que ceux que dérangent ces fils leur tournent le dos

(поют):

с высоты небоскребов
как безудержно
льются экипажи
картечь не так поражает даже

отовсюду льдят самокаты
смертью гробнут стаканы плакаты
Шаги повѣшены
на вывѣсках
бѣгут люди
вниз котелками
(музыка—стук машин)
и косыя занавѣски
опрокидювают стекла
гр жм
км
одги сирг врэл
гл...

(необыкновенный шум — падает аероплан — на сценѣ видно поломанное крыло)
(крики)
з... з... стучит стучит женщину задавило мост опрокинул
(послѣ паденія часть бросается к аероплану, а частъ смотрящих):
1-й; с виду на сиду большое
закуверкалай зачесался
2-й—
спренькурезал стор двап ентел ти те
3-й—амда курло ту ти ухватилось усосало
(авіатор за сценой хохочет, появляется и все хохочет):
Ха—ха—ха я жив
(и всѣ остальные хохочут)
я жив только крылья немного потрепались да башмак вот!

(ils chantent) :
De la hauteur des gratte-ciel
Comme les équipages se déversent impétueusement
Même la mitraille ne frappe pas ainsi
De partout glacent les autoroules

Les verres réclames s'encercueillent par la mort
Les pas sont pendus aux enseignes
Les gens courent
Leurs chapeaux melons vers le bas
(musique — bruit de machines)
Et les rideaux en biais culbutent les vitres
Grr jmm
Km
Odgn sirg vrzl
Gll...

(bruit inhabituel — un avion tombe — on voit sur la scène une aile cassée)
(cris)
Z... Z... ça cogne ça cogne une femme a été écrasée le pont l'a renversée
(après la chute une partie se jette vers l'avion une autre bade) :
Le premier : A le voir à peine si c'est grand
Le culbuteur a eu chaud
Le second :
Il a sprintacoupé le store dvane kikséça eh bé té
Le troisième : Holda kourlo ci té ça s'est accroché ça l'a ensucé
(dans les coulisses l'aviateur rigole, il apparaît et continue de rigoler) :
Ha ha ha je suis vivant
(tous les autres rigolent)
Je suis vivant seules les ailes sont un peu froissées et ce soulier !

(поет военную пѣсню):

л л л
кр   кр
  тлп
  тлмт
кр вд т р
  кр вубр
  ду ду
ра   л
  к б и

жр

вида

диба

входят силачи:

все хорошо, что
хорошо начинается
и не имѣет конца
мiр погибнет а нам нѣт
конца!

(Занавѣс).

(il chante une chanson militaire) :

Ll ll ll
Krr krr
Tli
Tlmt
Krr vd t rr
Krr voubrr
Dou dou
Rra ll
K b i

Jrr

Vida

Diba

entrent les hercules :

Tout est bien qui
commence bien
et n'a pas de fin
le monde périra mais nous n'aurons
pas de fin !

(Rideau)

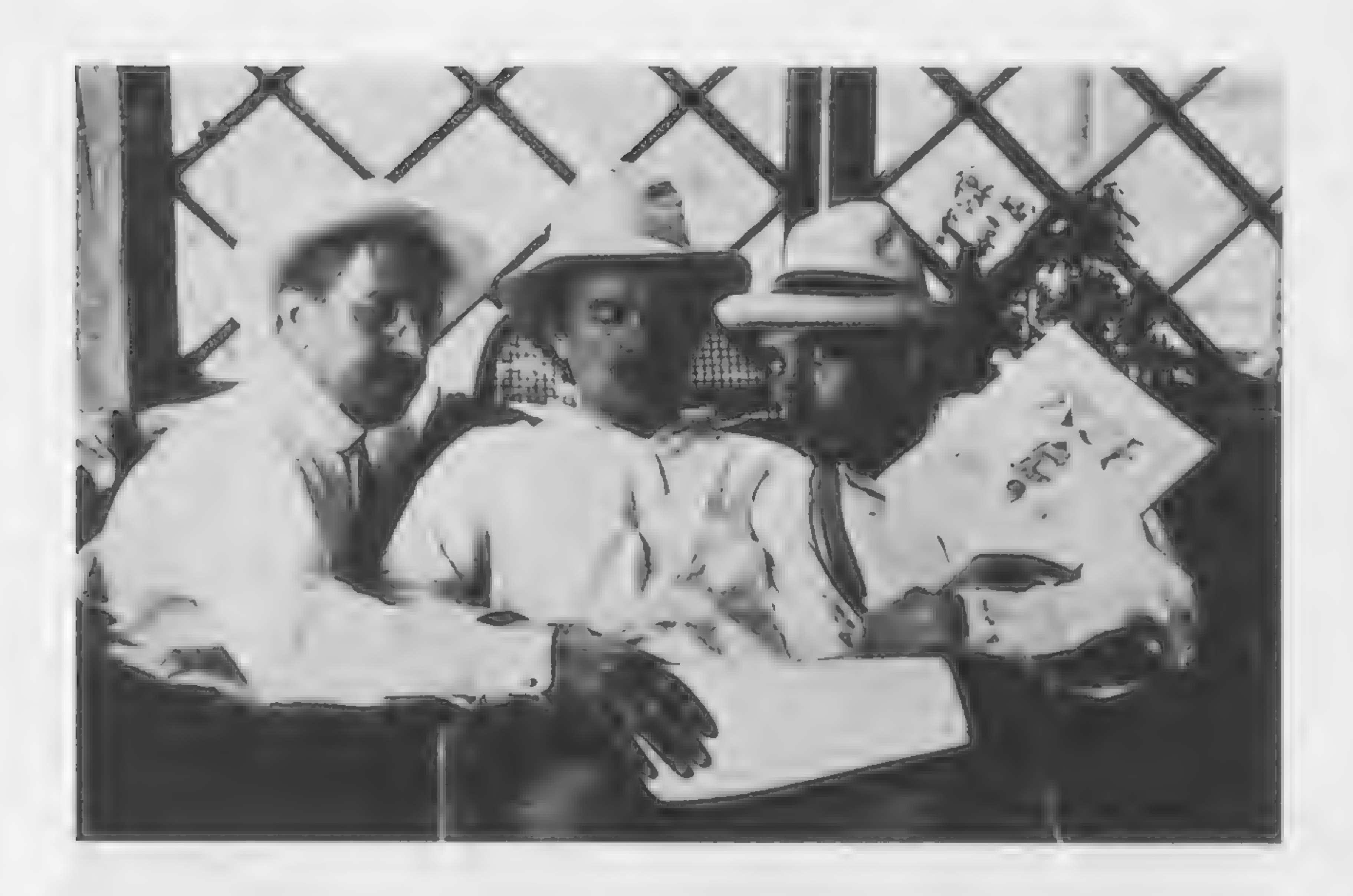
Traduit par Jean-Claude et Valentine Marcadé.



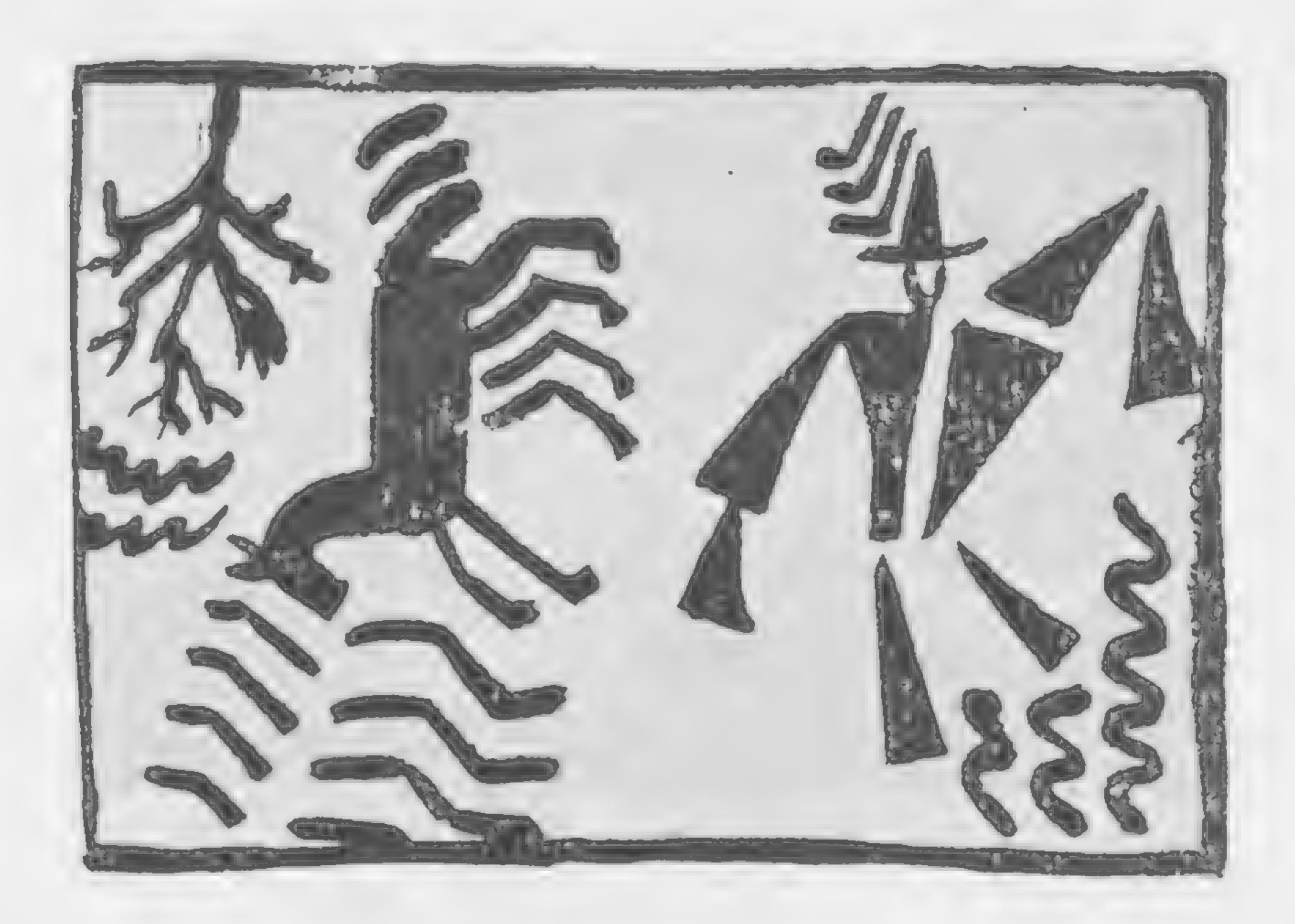
Типографія Т-ва «Свѣтъ». Невскій пр., 136.

1) Chanson petite bourgeoise
2) Les notes avenirіstes.
Passage au bleu et au noir.

M. Matiouchine, K. Malévitch, A. Kroutchonykh à Uusikirko en 1913 au moment de l'élaboration de **La Victoire sur le Soleil**.

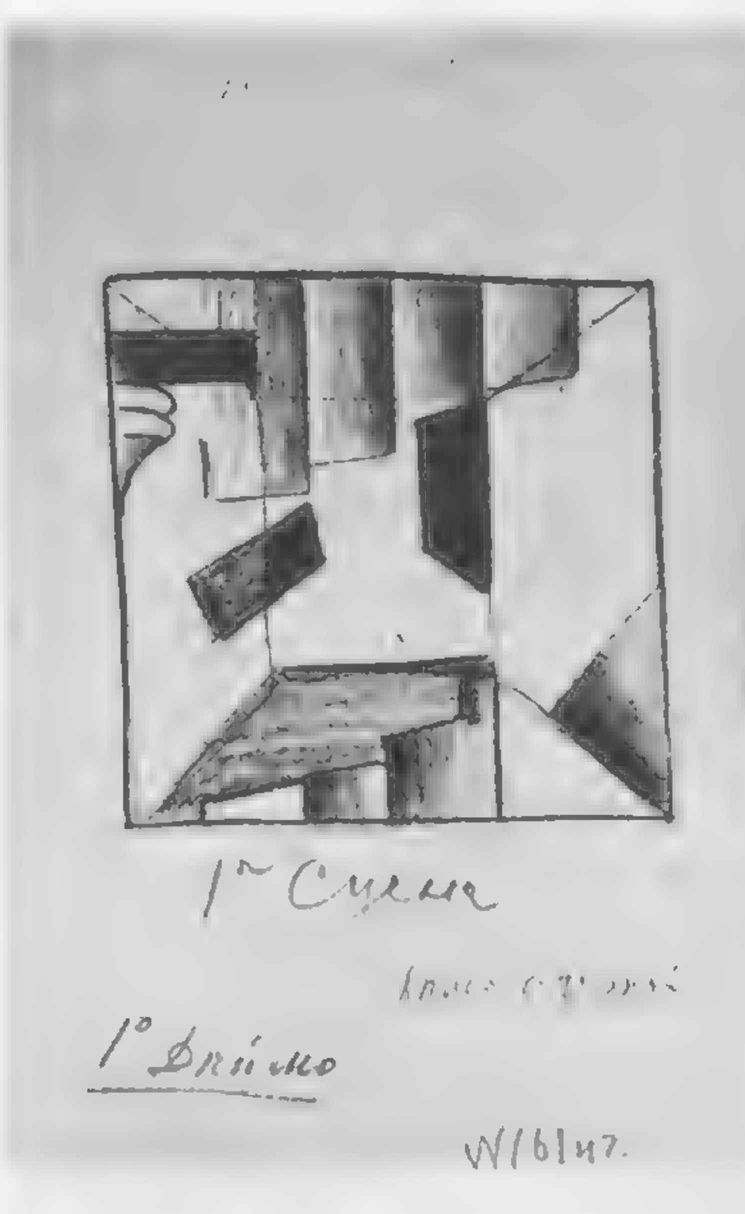


Dessin de David Bourliouk pour le dos
de la première édition russe de
La Victoire sur le Soleil (Linogravure)



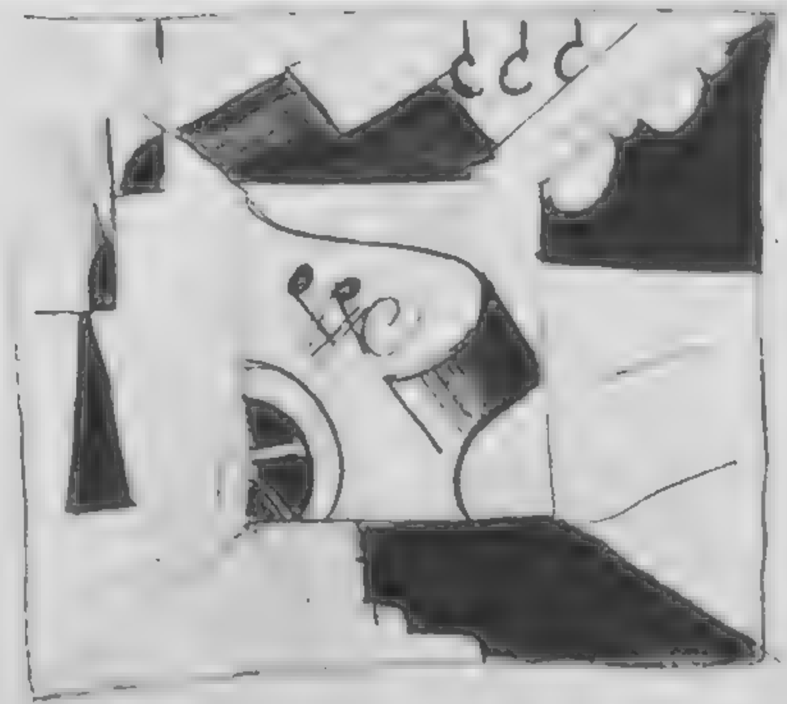
Photographie inédite de M. Matiouchine
(1861-1934) (dernières années).





Premier Tableau

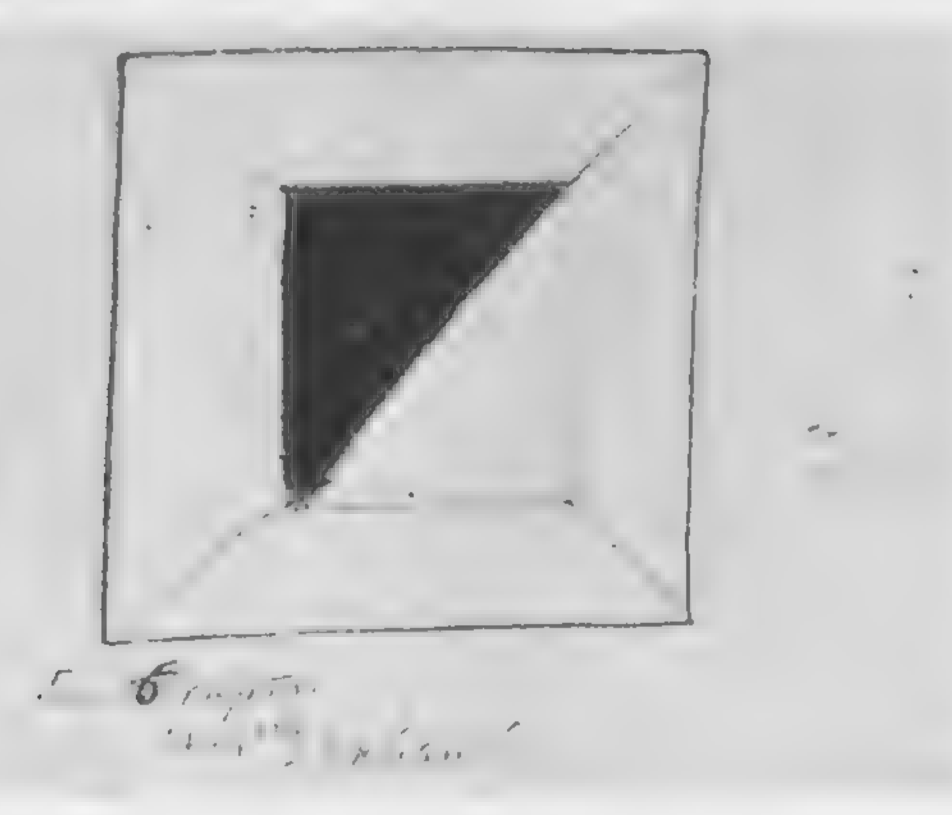
Deuxième Tableau

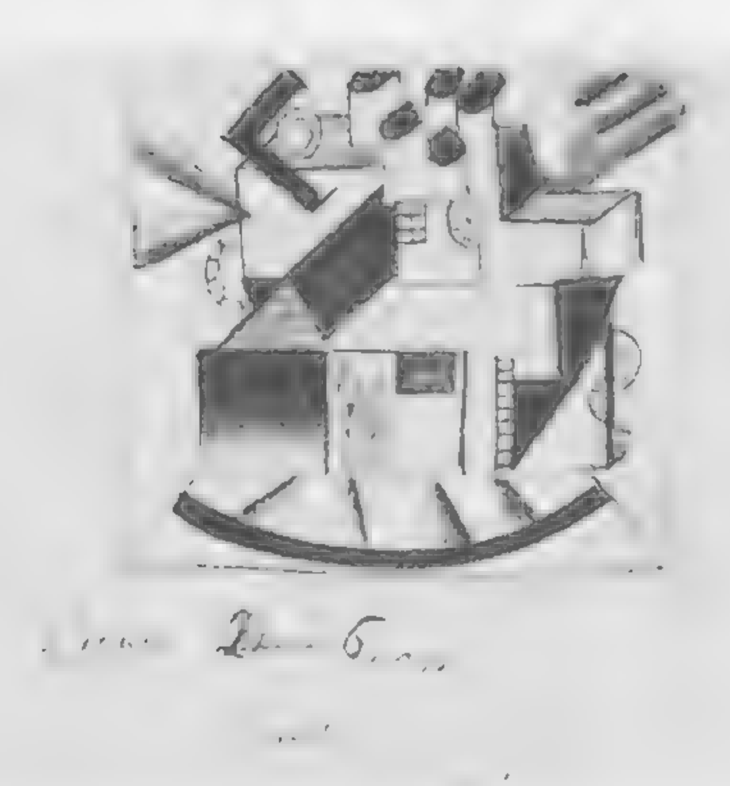




Troisième Tableau

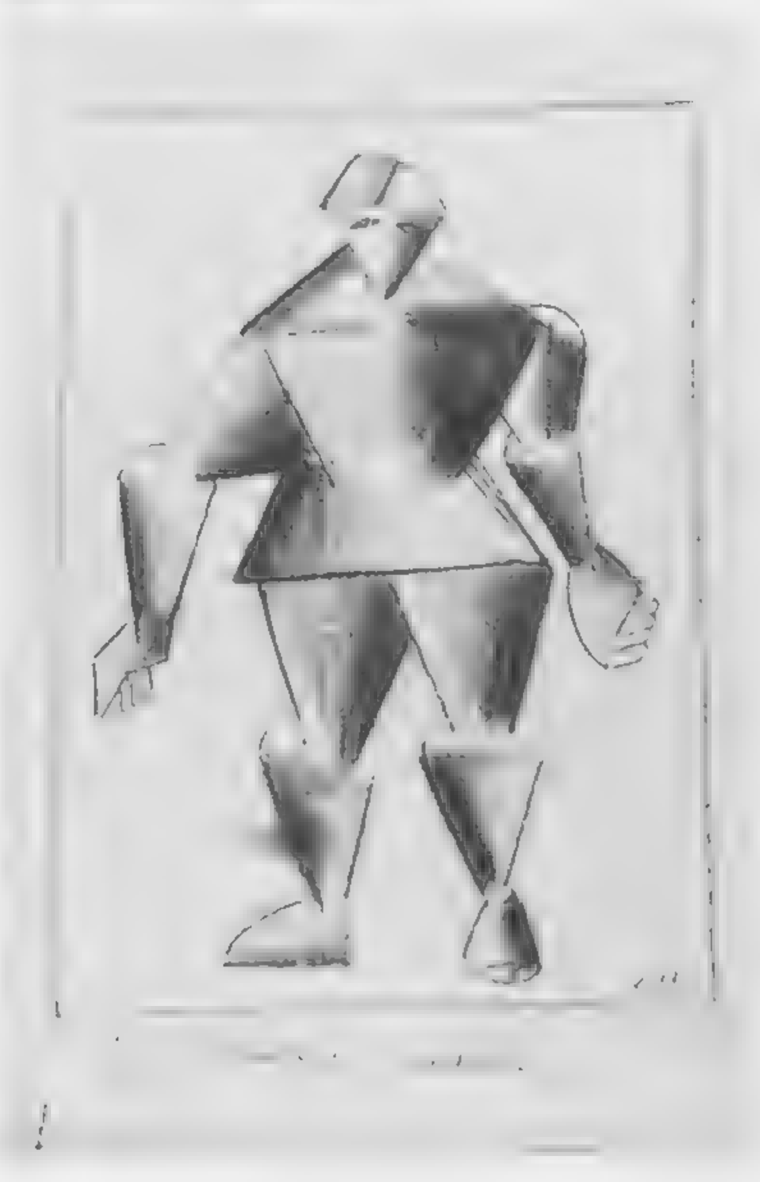
Cinquième Tableau





Sixième Tableau

Hercule Aveniriste



Néron



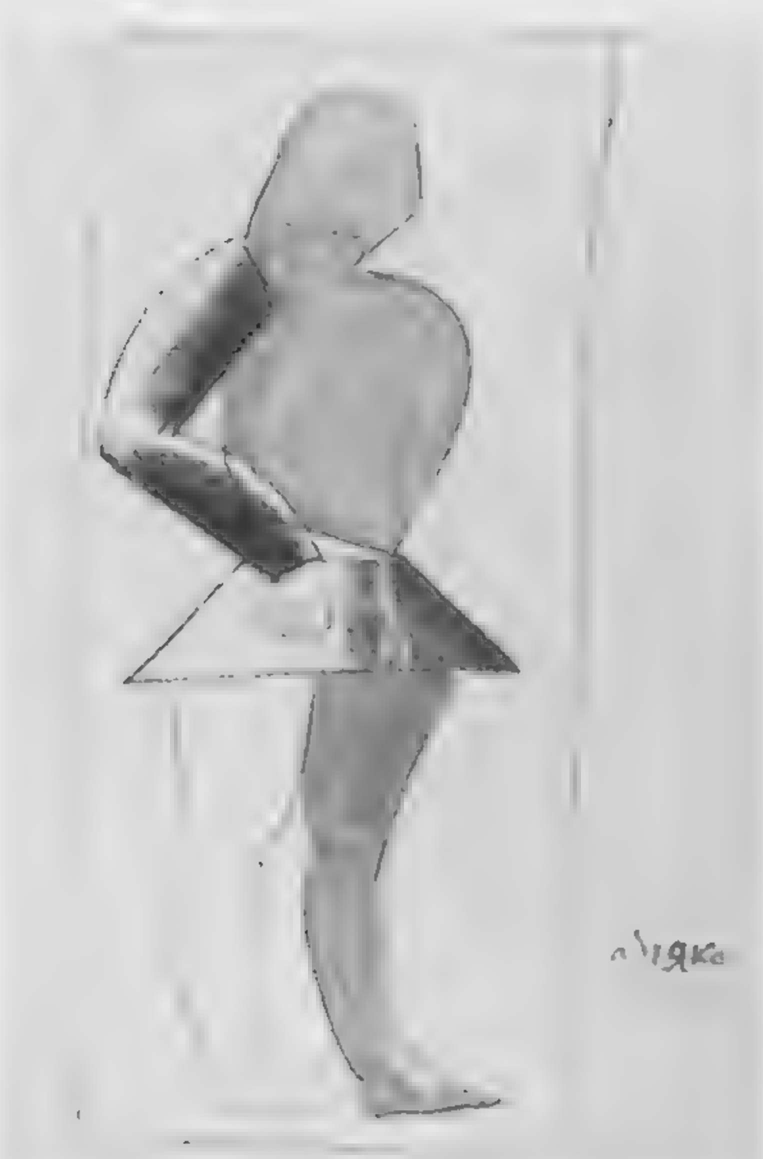


Le Voyageur



Un Certain Malintentionné

Le Bagarreur



L'Ennemi



Le Fossoyeur





Un Choriste

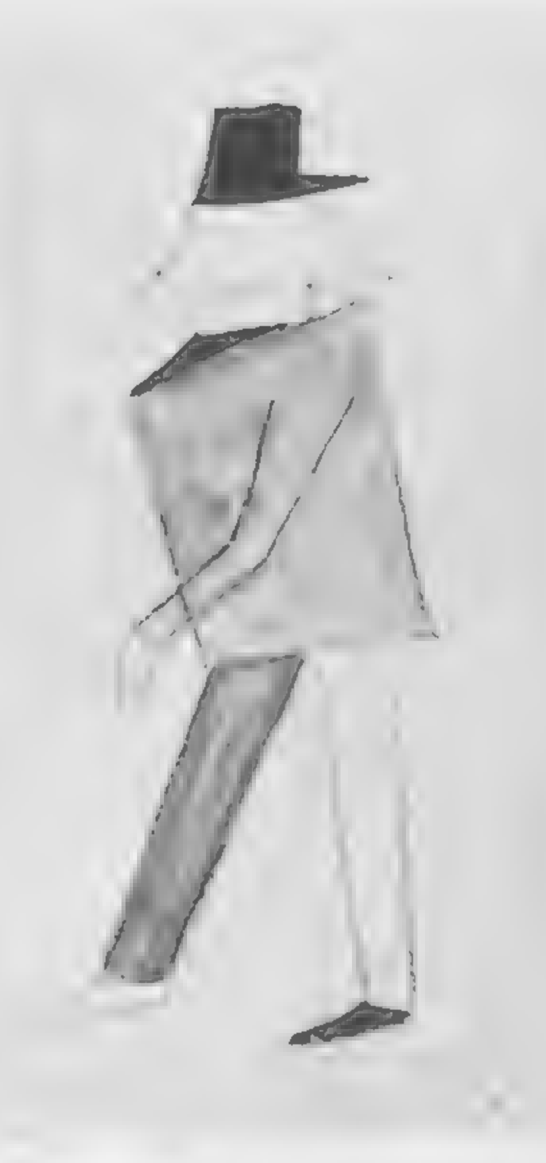
Un Parleur

Un et Plusieurs



Les Nouveaux





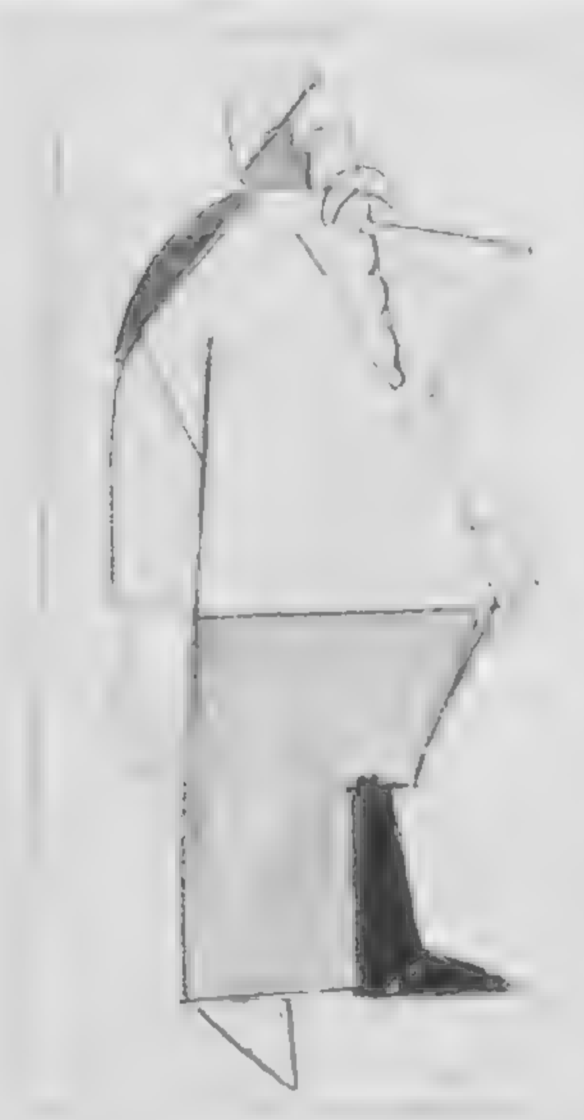
Les Froussards

Le Gros



Un Aborigène

Un Ouvrier attentif





POST-FACE

LA VICTOIRE SUR LE SOLEIL

ou le merveilleux futuriste comme nouvelle sensibilité

L'opéra *La Victoire sur le Soleil* marque une date importante dans l'évolution des arts du XXe siècle. C'est « le premier spectacle scénique cubiste au monde » (1), c'est aussi la première œuvre théâtrale pleinement futuriste qui ait été réalisée (2). Les auteurs qui l'ont créé sont parmi les plus prestigieux de l'art « aveniriste » (futuriste russe) : Kroutchonykh (livret), Khlebnikov (prologue), Matiouchine (musique) et Malévitch (décors et costumes). Ils ont voulu montrer dans une action, dans un spectacle, la force et la validité des conquêtes de l'art futur qu'ils avaient déjà illustré chacun dans son domaine. *La Victoire sur le Soleil* fut joué deux fois en 1913 (les 3 et 5 décembre) au Théâtre Luna-Park de Saint-Pétersbourg (sous les auspices de l'association « L'Union de la Jeunesse » qui finança aussi un autre spectacle « aveniriste », *Vladimir Maïakovski. Tragédie* de Maïakovski (monté les 2 et 4 décembre dans des décors et des costumes de Filonov et de Chkolnik).

La décision d'organiser ces manifestations avait été prise au « Premier Congrès Pan-russe des Bardes de l'Avenir » (Pervy Vserossiïski Siezd Baïatcheï Boudouchtchevo) qui s'était tenu à Uusikirko, petite station balnéaire de Finlande, les 18 et 19 juillet 1913. Cette rencontre, pompeusement baptisée « Congrès », ne fut en réalité qu'une réunion de quelques-uns des chefs de file de l'« avenirisme » (Boudietlianstvo). Y participèrent M. Matiouchine, A. Kroutchonykh, K. Malévitch (4).

Le manifeste publié à cette occasion est une déclaration de guerre au monde entier et l'affirmation que « le temps des gifles est fini » (allusion au manifeste et au recueil aveniriste de la fin

1912 *Gifle au goût public*) et la proclamation de la venue des « explosateurs » et des « épouvanteurs » qui feront trembler le monde des arts. Après en avoir appelé à la destruction de « la pure, claire, honnête et sonore langue russe » (5) qui a été châtrée par les littérateurs de tout crin, à la destruction aussi de la logique, du bon sens, des rêvasseries symbolistes, de la beauté élégante, le manifeste se donnait comme but « de se ruer sur le rempart de la chétivité artistique, sur le théâtre russe et de le métamorphoser de façon décisive ». Il se proposait d'organiser un Nouveau Théâtre, appelé « L'Aveniriste » (Boudietlanine) où seraient représentés *La Victoire sur le Soleil* de Kroutchonykh (opéra), *Le Chemin de fer* de Maïakovski (6), *Le Conte de Noël* de Khlebnikov (7) et autres » (8).

S'il est certain, ici aussi, que le « Manifeste des Auteurs dramatiques futuristes » de Marinetti (1911) (9) a été connu des avenirístes, ceux-ci n'en ont retenu que les directions générales anti-passéistes et le ton provocateur, et ont adapté aux réalités artistiques russes leur rupture avec les routines théâtrales. Le théâtre « L'Aveniriste » devait balayer aussi bien les traditions naturalistes du Maly (Petit Théâtre), l'éclectisme du Théâtre de Korch, le style pompier du Bolchoï, que le réalisme intérieur du Théâtre d'Art de Stanislavski ou le symbolisme stylisé du Théâtre Alexandrinski dont Meyerhold était le metteur en scène prestigieux.

Si les implications du futurisme italien sont évidentes, les deux œuvres réalisées en 1913, *Vladimir Maïakovski - Tragédie* et *La Victoire sur le Soleil*, avaient des antécédents dans le théâtre russe même. *La Baraque de Foire* et *Le Roi sur la Place* d'Alexandre Blok (1906) (10) contenaient les éléments d'un théâtre-parade, d'un théâtre-féerie, avec abstractions verbales, objets, collectivités érigées en personnages comme au Moyen-Age (11). La dramaturgie de Blok ouvrait la voie aux formes théâtrales qui devaient prendre la place du vieux théâtre psychologique et rendre le théâtre à sa vraie fonction : être action et spectacle.

Les pièces et les poèmes dramatiques de Vélimir Khlebnikov,

dès *Flocomette* (Sniéjimotchka) en 1908, bousculaient aussi les principes théâtraux dominants : elles démantelaient et réorchestraient, dans la structure scénique et verbale, les images du monde sensible, elles brisaient la logique de la vie pour créer une logique théâtrale.

Enfin, la structure théâtrale conçue comme une mosaïque de fragments disparates, agglomérés de manière kaléidoscopique autour d'un sujet général, était une tradition des spectacles populaires. C'est ce qu'avait montré la tragédie populaire *Le Tsar Maxémiane et son fils rebelle Adolphe,* montée le 17 janvier 1911 dans la salle de théâtre de l'Ecole A.S. Souvorine à Saint-Pétersbourg, sous les auspices de « L'Union de la Jeunesse ». L'arrangement de cette variante russe du mythe de Tannhäuser était de M.M. Tomachevski. Parmi les auteurs figuraient des peintres de « L'Union de la Jeunesse », comme Sagaïdatchny ou Spandikov : le premier avait fait presque tous les costumes et les décors tandis que le second avait exécuté pour cette œuvre « Le trône de Vénus ». La représentation du *Tsar Maxémiane et son fils rebelle Adolphe* était suivie de « lubies choréiques avec le public » ; les spectateurs, travestis avec des costumes exécutés par des peintres de « L'Union de la Jeunesse » sous la direction de Le Dantu, évoluaient avec les acteurs au rythme de coups tirés de canons rouges, verts, argent et or. Au coup tiré du canon or, tout le monde devait enlever les masques et rejoindre le cortège appelé « promenade de la joie » (12). La même année, « L'Union de la Jeunesse » monta ces spectacles à Moscou, cette fois dans des décors et des costumes de Vladimir Tatline.

Si *Vladimir Maïakovski-Tragédie* innove par son aspect de farce héroïque, elle ne brise que partiellement avec le théâtre symboliste. A travers la parade dérisoire et grotesque des personnages (13), c'est le vieux thème romantique du Poète et de la Foule qui est repris dans des entrechoquements d'images et d'idées. Bien des éléments se réfèrent au théâtre de Blok et de Léonide Andréev (*La Vie de l'homme,* 1907 ; *Le Tsar-Faim,* 1908) (14). Comme l'écrit Michel Matiouchine, « la tragédie de Maïakovski présente une énorme mise en lumière de l'impres-

sionnisme dans la symbolique du mot. Mais nulle part Maïakovski n'arrache le mot au sens, n'utilise la valeur sonore du mot pour elle-même » (15).

La Victoire sur le Soleil marque une rupture totale avec les conceptions théâtrales dominantes. L'opéra fut le fruit de six mois de travail en commun. Il fut monté avec des moyens de fortune, car « L'Union de la Jeunesse » après avoir payé de grosses sommes pour la location du théâtre et la mise en scène, n'avait plus les fonds nécessaires pour faire appel à des acteurs professionnels. C'est ainsi que participèrent à ce spectacle des amateurs étudiants (16). Seuls deux rôles principaux furent exécutés par des chanteurs expérimentés. Le chœur comprenait sept personnes parmi lesquelles, selon le témoignage de Matiouchine, « trois seulement pouvaient chanter » (17). Il n'y avait pas d'orchestre, mais un méchant piano qui fut apporté le jour même de la répétition. On fit en tout deux répétitions, y compris la générale ! De plus, la première fut l'occasion d'un « scandale cyclopique », puisque la moitié de la salle criait : « A bas les futuristes ! » et l'autre moitié : « A bas les scandalistes ! ». Malgré cela, rapporte Matiouchine, rien ne put détruire la forte impression que fit l'opéra, « tellement les mots étaient forts de leur force intérieure, tellement puissants et terribles apparurent les décors et les avenirstes que l'on n'avait encore jamais vus, telles étaient la tendresse et la souplesse de la musique qui s'enroulait autour des mots, des tableaux et des hercules aveniristes qui avaient vaincu le soleil des apparences à bon marché et allumé leur propre lumière à l'intérieur de soi » (18).

En s'attaquant au soleil, les aveniristes voulaient mettre à mal une des images mythiques et symboliques les plus puissantes, les plus universelles à travers les siècles et les cultures, les plus caractéristiques de la pensée figurative. Il serait vain de retracer ici l'itinéraire de la mythologie solaire des hommes des premiers âges aux symbolistes du XXe siècle (18). Pour nous en tenir aux contemporains des aveniristes, nous prendrons comme exemple la pièce de Valéry Brioussov *La Terre* (1904) où le mythe platoni-

cien de la Caverne se lit en filigrane : « Ce n'est qu'en se tournant vers le soleil que les fils de la Terre pourront s'épanouir dans un nouveau printemps et sortir du royaume des ombres. Mais le Sage sait que le peuple qui, lui, réclame l'accès du soleil est voué à la mort dès qu'il aura franchi le toit du monde, puisque au-delà il n'y a plus d'atmosphère... A la fin de la pièce on voit la profondeur effrayante des cieux et les astres qui étincellent au-dessus du cimetière où gisent ceux qui sont morts pour avoir vu le soleil... » (20). *La Victoire sur le Soleil* est comme la réponse à *La Terre* de Brioussov. Un personnage de l'opéra dit : « Je ne me laisserai pas prendre/Dans les chaînes/Les lacs de la Beauté/Ces soies sont absurdes/Les faux-fuyants sont grossiers » (6e tableau). Le soleil n'est pour les hommes que prétexte à être esclaves du monde-illusion. Ses racines « ont le goût rance de l'arithmétique ». Il n'y a que les ténèbres de la réalité à l'extérieur : « Notre face est sombre/Notre lumière est en dedans/C'est le pis crevé de l'aurore/Qui nous chauffe ». La victoire sur le soleil, c'est la victoire sur le passé et, partant, la liberté essentielle retrouvée. Débarrassé du fatras figuratif, l'homme se sent léger. Le vide « aère toute la ville, tout le monde s'est mis à respirer légèrement ». Avec la chute du soleil, c'est le poids et la pesanteur de la réalité sensible, du passé « plein de mélancolie des erreurs, de simagrées et de génuflexions » qui disparaissent. La mémoire de l'homme est purifiée de ses frusques inutiles. L'homme qui a vaincu le Soleil est comme un « miroir pur ou un riche bassin d'eau » où seules se reflètent l'insouciance et la gratitude des poissons rouges !

La désacralisation poétique est dans *La Victoire sur le Soleil* l'élément constructeur principal. C'est un procédé pour redynamiser des thèmes et des objets appartenant au style sublime, surchargés d'alluvions séculaires de sens, en leur donnant une tonalité vulgaire ou naturaliste. N.I. Khardjiev a justement noté que le système poétique du cubo-futurisme russe a absorbé les nombreux éléments désacralisants de la poétique française (chez Baudelaire, Mallarmé, Corbière, Rimbaud, Cros, Laforgue, etc...). L'exemple tiré de Corbière, qu'il cite parmi d'autres, convient

particulièrement à la poétique des collisions verbales burlesques de Kroutchonykh dans *La Victoire sur le Soleil :*

« Crois-tu que le soleil frit donc pour tout le monde
Ces gras graillons grouillants qu'un torrent d'or inonde ?
Non, le bouillon de chien tombe sur nous du ciel » (21)

Du point de vue théâtral, on assiste à la même désacralisation. Le titre indique l'enjeu cosmique de l'opéra ; or la lutte des nouveaux titans — les hommes nouveaux avenіristes, les hercules de l'avenir — avec le dieu-Soleil est traitée sur le mode grotesque. *La Victoire sur le Soleil* est une « tragédie travestie ». Les personnages n'ont aucune histoire.Ils sont uniquement des « types » : Néron-Caligula est l'esthétique ancienne ridiculisée à outrance ; les Froussards sont tous ceux qui préfèrent leur confort spirituel à la vérité dure, sombre et puissante de la seule lumière au dedans de soi ; le Gros est la foule des débrouillards, des malins, qui ne pensent qu'à tirer profit de tout sans être concernés par rien, c'est le matérialiste vulgaire, etc... Les hommes de l'avenir ont plusieurs visages : les hercules (la force), le Voyageur (l'audace) qui était joué par Kroutchonykh, les Nouveaux, les Sportifs, etc... Il n'y a aucune action linéaire, aucune progression dramatique. Les six tableaux se succèdent selon un procédé mosaïque. Les deux événements « spectaculaires », « dramatiques », sont la prise du soleil dès le 2e tableau et l'accident d'avion dans le dernier tableau (évocation de l'accident qui avait failli coûter la vie au poète et aviateur futuriste Vassili Kamienski en 1911). Il n'y a rien qui prépare ces événements. Chaque tableau est action pure, autonome.

La Victoire sur le Soleil revient aux origines de l'opéra qui naît dans la fantaisie contre l'autorité et la grandiloquence de la tradition gréco-romaine (22). Les passages chantés sont mêlés aux passages récités et aux pantomimes. L'influence des spectacles, des revues de foire y est nette. Le prologue de Khlebnikov est celui du bonimenteur qui, dans les représentations de foire appelées « Petit Paradis » (Raïok), attirait les badauds et les invitait à entrer dans la baraque foraine (23).

La Victoire sur le Soleil est contemporaine du manifeste de

Marinetti « Le Music-Hall » (24). Mais, dans l'état actuel de nos connaissances, on ne peut affirmer que ce manifeste a exercé une influence sur la conception de l'opéra aveniriste. En revanche, l'immense et visionnaire poème allégorique de Marinetti *Tuons le clair de lune* (1909) (25), sorte d'« aéroplane ivre » futuriste, a donné un certain nombre d'éléments de base au livret de Kroutchonykh : le soleil empoigné, les « Purs nettoyés de toute logique » qui font une guerre salvatrice à la « lèpre hideuse » des « Podagres » et des « Paralytiques », l'ivresse de l'aviation, le « lamentable Soleil décrépit et frileux » qui est vaincu par « la furibonde copulation de la bataille ». D'autre part, le Soleil a toujours été combattu par Marinetti, aussi bien dans sa poésie — écrite en français, faut-il rappeler ? (*La Conquête des étoiles,* 1902 ; *Destruction,* 1904 ; *La Ville charnelle,* 1908) — que dans sa prose. Dans le roman *Mafarka le Futuriste* (1910), c'est le soleil qui doit être renversé par le nouveau Prométhée mi-humain mi-aéroplane.

Comme le réclamait Marinetti, *La Victoire sur le Soleil* a rejeté la psychologie au profit de la « physicofolie » qui détruit toute logique, multiplie les contrastes, désagrège ironiquement « tous les prototypes usés du Beau, du Grand; du Solennel, du Religieux, du Féroce, du Séduisant et de l'Epouvantable », et « fait régner en souverains sur la scène l'invraisemblable et l'absurde » (26).

LE MOT EST PLUS VASTE QUE LE SENS

Kroutchonykh (1886-1968) était parmi les aveniristes un des personnages les plus radicaux dans son rejet de la littérature qui caresse l'oreille (littérature de dames, disait-il), dans ses déclarations et ses manifestations tonitruantes en public. Il apparaissait par sa complexion à l'opposé du pierrot lunaire, taciturne et immatériel, qu'était le Roi du Temps, Vélimir Khlebnikov, auquel le liait une solide amitié poétique ; les deux poètes signèrent ensemble quelques œuvres dont le poème dramatique *Jeu en enfer* et le traité *Le Mot comme tel* (27), révolution aussi impor-

tante pour la poésie du XXe siècle que la naissance de la non-figuration pour les arts plastiques. Si la légende futuriste nous a laissé l'image d'un Kroutchonykh « diabolique » en face de l'« angélique » Khlebnikov, on ne saurait oublier l'immense travail de Kroutchonykh pour imposer une poétique totalement nouvelle rompant avec toutes les traditions. Travail d'animateur, puisque c'est Kroutchonykh qui organisa nombre de débats avenirristes avec scandales inévitables, qui donna sa marque provocatrice et extrémiste à nombre de manifestes personnels et collectifs ; plus que Maïakovski, c'est lui qui avait toutes les allures du « Hun grossier » et de l'Attila dévastant les régions civilisées de l'art verbal. C'est Kroutchonykh qui créa aussi en 1912 le genre du « livre-objet » lithographié et la série de cartes postales lithographiées dans son édition « léouy » (équivalent « zaoum » (transmental) du mot « liliya » = le lys).

Ce paysan ukrainien était né en 1886 dans la province de Kherson. En 1905 il fut arrêté pour activités révolutionnaires alors qu'il était élève de l'Ecole d'Art d'Odessa. Relâché, il termine ses études artistiques dans cette ville en obtenant en 1906 un diplôme d'art. Pour vivre, il fait des caricatures et des portraits lithographiés. En 1907, il s'installe à Moscou où il collabore comme dessinateur à des publications humoristiques (28) ; dans ses souvenirs, il écrit qu'il fit aussi des portraits lithographiés de Marx, Engels, Plékhanov, Bebel et autres leaders révolutionnaires (29). En 1909, Kroutchonykh est déjà en contact avec les « avenirristes », il est lié avec ses compatriotes Bourliouk et participe avec Vassili Kamienski à l'exposition « Les Impressionnistes », organisée en 1910 par Nicolas Koulbine à Saint-Pétersbourg, et à l'exposition « Le Triangle », organisée la même année dans la même ville toujours par Nicolas Koulbine (30). Cette dernière manifestation innovait, car à côté des œuvres habituellement montrées dans les expositions (toiles, gravures, sculptures, meubles, art populaire, dessins, affiches), on pouvait voir des dessins et des autographes d'écrivains et de metteurs en scène. Ce n'est donc pas un hasard si c'est précisement Kroutchonykh qui en 1912 créa le livre-objet lithographié futuriste : les

pages sont considérées comme des compositions picturales où les éléments constructeurs sont fournis par le texte et le dessin, tous deux tracés à la main en unité indissoluble. Dans *La Lettre comme telle* (1913), Khlebnikov et Kroutchonykh proclamaient : « L'écriture à la main, transformée à sa manière par l'état d'esprit, transmet cet état d'esprit au lecteur, indépendamment des mots. On doit aussi poser la question des signes écrits, visibles ou simplement tangibles, comme la main d'un aveugle. On comprend qu'il ne soit pas obligatoire que le parolier soit aussi le scribe du livre autorunique, sans doute vaut-il mieux qu'il confie cela au peintre » (31). De la même façon le manifeste du recueil aveniriste *Le Vivier aux Juges* (N° 2, 1913) affirmait : « Nous nous sommes mis à donner un contenu aux mots d'après leur caractéristique graphique et *phonétique* (...) Dans l'écriture à la main nous voyons la constituante de l'impulsion poétique » (32).

Par David Bourliouk, Kroutchonykh fait la connaissance de Maïakovski (qui rejoint les rangs aveniristes à la fin de 1911), et de Khlebnikov avec lequel il commence une collaboration étroite en 1912. A cette date Kroutchonykh montre son premier poème à Khlebnikov qui y ajoute ses propres vers, ce qui donne le poème dramatique *Jeu en Enfer*, parodie à la manière du loubok (image populaire russe analogique de nos images d'Epinal) des diableries traditionnelles. C'est Nathalie Gontcharova qui mit en forme la première édition de ce petit livre dont N.I. Khardjiev a pu écrire : *« Jeu en Enfer* peut être reconnu comme un des exemples classiques de l'unité indissoluble des illustrations et du texte. Les illustrations de Gontcharova, comportant chacune un seul personnage, construites verticalement, insérées et composées dans un espace étroit aplati, représentent une auto-parodie originale de ses propres compositions décoratives monumentales *Les Evangélistes »* (33). La rencontre de Khlebnikov fut pour Kroutchonykh le véritable début de son œuvre poétique et critique qui prit le pas désormais sur son activité picturale. La même année 1912, paraissent ses recueils *Amour ancien, Pomade, Mi-Vif* (mis en forme (34) par Larionov), *Les Anachorètes*

(mis en forme par Gontcharova et Larionov).Conjointement avec Khlebnikov, il écrit aussi un autre poème *Mondàrebours* mis en forme par Larionov et Gontcharova. On peut considérer Kroutchonykh comme le disciple de Khlebnikov : il poussa les conséquences de sa pratique poétique jusqu'aux limites les plus extrêmes.

Si pour Khlebnikov la langue transmentale (zaoum) était fondée sur la reconnaissance que le phonème initial des mots était l'atome sémantique du mot auquel venaient se greffer des particules phonématiques alluvionnaires, pour Kroutchonykh la langue « œcuménique » avait à sa disposition un certain nombre de sons et de phonèmes qui, tels les notes en musique ou les traits et les couleurs en peinture, n'avaient rien à voir en tant que tels avec la réalité du monde sensible, devaient se libérer de tout rapport associatif avec ce dernier, être orchestrés de manière autonome afin de créer une nouvelle perception du monde. Ce qui chez Khlebnikov était intuition, vision des origines préhistoriques des langues, retrouvaille des vieux cheminements linguistiques, réveil des sens endormis dans le mot sera pour Kroutchonykh création arbitraire d'une nouvelle langue poétique, sorte d'espéranto ipséiste et solipsiste. Un des modèles de poème libéré du sens est le fameux :

« Dyr boul chtchyl
oubechtchour
skoum
vy so bou
r ll èz »,

qui, selon Kroutchonykh lui-même, sonne plus russe que toute la poésie de Pouchkine (35) !

Sur les voyelles des trois premières séquences du « Notre Père » slavon, il bâtit une poésie de voyelles :

« o é a	**O**tch**é** n**a**ch (Pater noster)
i e ié i	**ijé iési** (qui es)
a ié ié ié » (36)	n**a** n**ié**b**ié**s**ié**kh (in caelo)

Dans *La Victoire sur le Soleil* on rencontre de nombreux exemples de cette poésie abstraite de voyelles et de consonnes.

Souvent les mots féminins sont masculinisés. Aucun compte n'est tenu de la logique syntaxique. C'est le cas aussi du « Prologue » de Khlebnikov. Mais ce qui est chez Khlebnikov nécessité poétique jaillissante devient chez Kroutchonykh nécessité appliquée, plus cérébralisée, plus rhétorique. Dire que la poésie de Khlebnikov est comme une source pure ne veut pas dire qu'elle est naïve ou primitive. Le primitivisme et la naïveté sont des attributs secondaires, des qualifications historico-artistiques pour la commodité des classifications. Cela veut dire qu'elle est redevenue elle-même, qu'elle s'est purifiée de toutes les alluvions extrinsèques qui l'avaient obscurcie au point de ne plus être qu'un magma d'images, gonflées à tel point de sens qu'elles étaient prêtes à crever ; cela veut dire qu'elle retrouvait la vie interne de ses éléments (les mots) et des éléments verbaux (les lettres) dont les combinaisons créent ces dissonances qui, selon Koulbine, font naître la vie. Car le matériau verbal dans son utilisation selon les dictionnaires et les grammaires académiques est une donnée morte et mortifère. « L'harmonie parfaite c'est la mort » — dit encore Koulbine, mais « la mort c'est le repos de la vie et non pas son absence. Il n'y a pas de négation. La mort est semblable au cercle : en elle il n'y a pas seulement de début et de fin ; tout le reste y est. Le ressort est enclos et ne bouge pas, mais la Force n'est pas absente, elle repose (...) Ouvrez la serrure et le ressort sautera comme un fauve réveillé ; se manifestera alors la force vigoureuse, active, l'énergie » (37). Khlebnikov a ouvert la serrure du mot-cercle-harmonie-mort. Il a réveillé les fauves qui y étaient enfermés. Et ces fauves ont rugi de façon effrayante dans la poésie de Kroutchonykh.

LA MUSIQUE

Michel Vassiliévitch Matiouchine (1861-1934) est une figure capitale de l'avant-garde russe. Nous trouvons peu de données sur lui dans la littérature critique occidentale (38).

Matiouchine fit ses études musicales au Conservatoire de Moscou en 1876-81. De 1882 à 1913, il est violoniste dans

l'Orchestre Impérial. Entre 1904 et 1906 il fréquente l'atelier du peintre académique Tsionglinski à Saint-Pétersbourg. C'est là qu'il fait la connaissance de sa femme, la poétesse Hélène Gouro (1877-1913) qui fut aussi un peintre de grand talent. Dans l'atelier de Tsionglinski il rencontre également le peintre et sculpteur V.I. Matveï (1877-1914), un des théoriciens les plus cultivés de « L'Union de la Jeunesse » (39). En 1906-1908 Matiouchine fréquente l'Ecole de Bakst et de Doboujinski à Saint-Pétersbourg. C'est en 1909 qu'il entre en contact avec les membres de l'avant-garde, Nicolas Koulbine, les frères Bourliouk... Il sera en 1910 un des fondateurs du groupement « L'Union de la Jeunesse ». Matiouchine montre ses premières œuvres à l'exposition « Impressionnistes » organisée par Koulbine en 1909 ; il participe également au Premier Salon d'Izdebski (1909-1910), aux deux dernières expositions de « L'Union de la Jeunesse » à Saint-Pétersbourg en 1913-14 (40) et au Salon des Indépendants à Paris en 1914. C'est en 1912 que Matiouchine rencontre pour la première fois à Moscou Maïakovski, Kroutchonykh et Malévitch. Il est surtout impressionné par la personnalité et l'œuvre de Malévitch dont il est le premier à comprendre les conceptions grandioses (41). A ses talents de peintre, de musicien et de compositeur, Matiouchine ajoutait ceux de théoricien et d'éditeur. L'article qu'il consacra dans le troisième et dernier almanach *L'Union de la Jeunesse* (mars 1913) au livre de Gleizes et de Metzinger *Du Cubisme* (42) inaugure son activité de théoricien. Il y interprète le cubisme comme la « nouvelle doctrine de la fusion du temps et de l'espace » et salue « la venue du moment royal du passage de notre conscience dans une nouvelle phase de dimension, du tridimensionnel ou quadridimensionnel » (43). Cette idée que la quatrième dimension est formée par la quatrième unité de la vie psychique, « l'intuition suprême », était empruntée par les cubo-futuristes au théosophe Pierre Ouspienski (1878-1947) qui popularisa dans ses œuvres *La Quatrième Dimension* (Saint-Pétersbourg, 1909) et *Tertium Organum* (Saint-Pétersbourg, 1911) les idées d'un mathématicien anglais aujourd'hui bien oublié, Charles Howard Hinton (44). Bénédikt

Livchits note dans *L'Archer à un œil et demi* que « la prédominance des moments irrationnels dans la création » était un écho de l'enseignement de Hinton (45). Dès 1910, « le grand-père du futurisme russe », Nicolas Koulbine, proclamait : « le processus de la création est avant tout inconscient. La méthode de l'art est intuitive » (46). Toute la méditation de Kandinsky reçut également une impulsion des nouvelles recherches dans le domaine métapsychique, en particulier des théories théosophiques de H.P. Blavatzky et de Rudolph Steiner ou des travaux sur les phénomènes parapsychologiques de Ch. Richet (47).

Kroutchonykh fait expressément référence à « l'intuition suprême » de Pierre Ouspienski dans son article « Les nouvelles voies du mot » paru dans le recueil *Les Trois* (Saint-Pétersbourg, 1913). Le Père Paul Florensky, de son côté, parle dans *La Colonne et le Fondement de la Vérité* (Moscou, 1914) de « la possibilité réelle ou fictive de *modifier* la forme spatiale de la perception comme l'indiquent les recherches de C.H. Hinton : *The new era of thought* et *The fourth dimension* » et ces idées exposées par Pierre Ouspienski (48) :

Le problème de la « quatrième dimension » a agité toute l'année 1913, comme en témoigne le grand article ironique que lui a consacré S. Makovski dans sa revue symboliste *Apollon,* « Le « nouvel » art et la « quatrième dimension » (à propos du recueil *L'Union de la Jeunesse*) » (sept. 1913, N° 7, p. 53-60). Les théories de Hinton, popularisées par Pierre Ouspienski, sont confirmées par l'appel de Gleizes et de Metzinger dans *Du Cubisme* à rejeter la géométrie d'Euclide et à utiliser les idées de Rieman. De même que Nicolas Bourliouk parle de « l'infiltration du monde par la quatrième dimension » (49), de la même façon Larionov affirme que le rayonnisme donne la sensation de la quatrième dimension (50). Selon Matiouchine, la nouvelle perception et la nouvelle mesure de l'espace et du temps ont été données aux artistes par Lobatchevski, Rieman, Poincaré, Hinton et Minkowski (51).

Matiouchine continuera jusqu'à sa mort à écrire des articles de critique et de théorie aussi bien que des livres sur la peinture et

sur la musique. De 1919 à 1922 il dirige l'atelier du « réalisme spatial » aux Ateliers Libres de Pétrograd (Svomas), puis, de 1922 à 1927, il anime à l'Institut de la Culture Artistique (Inkhouk) de Pétrograd un département de « culture organique » où il poursuit avec le peintre Boris Ender des expériences sur « la nouvelle perception de l'espace » (recherches qui précèdent dans le temps celles, par exemple, d'un Vasarely). Cela aboutira à la théorie de « la vision élargie, celle de l'acte conscient d'unir simultanément non seulement la vision centrale de l'œil, mais la vision des zones périphériques de la rétine » (52).

Matiouchine était persuadé que l'artiste pouvait « activer » sa vision, l'entraîner à développer les capacités existantes d'accomodation de la vision. Dans son « Centre de Visiologie » (Zorved) Matiouchine multiplie les expériences pour prouver que l'élargissement de la sensibilité visuelle des centres optiques rétiniens permet de trouver une nouvelle substance et un nouveau rythme organiques dans l'appréhension de l'espace.

Le rôle qu'a joué la musique dans l'évolution picturale de Matiouchine n'est pas unique. S'il est le seul peintre de l'avant-garde russe dont la vocation première est celle de compositeur et d'instrumentiste (seul le compositeur et peintre symboliste lituanien Čiurlionis avait suivi la même voie) (53), il n'est pas le seul à avoir fait jaillir sa pratique et sa théorie picturales d'une réflexion sur la musique. Le Conservatoire de Moscou par lequel était passé Matiouchine connut un grand renouveau musical à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Les dernières recherches musicales étaient âprement discutées. Un des élèves les plus prestigieux du Conservatoire de Moscou, Skriabine, était tout particulièrement préoccupé par les rapports de la couleur et de la musique, comme en témoigne *Prométhée, poème du feu* (1909-1910) où le compositeur imagina un clavier réglant des jeux de lumières accordés à l'instrumentation (54).

Dès 1910, dans *Le Studio des Impressionnistes,* Nicolas Koulbine rend compte de ses recherches dans son article sur « La musique libre » où il insiste sur la parenté des moyens musicaux et picturaux (55). Cette même inspiration se retrouve dans les

textes du catalogue du Deuxième Salon d'Izdebski à Odessa (1910) où l'article de Schönberg « Les parallèles dans les octaves et quintes », traduit en russe par Kandinsky, fait l'objet de commentaires de ce dernier (56). Dans ce catalogue on trouve également des aphorismes de Koulbine qui expriment la volonté de donner à la peinture une nouvelle notation libre. De même Henri Rovel écrit dans son article « L'harmonie en peinture et en musique » : « Pour percevoir les couleurs et les sons nous possédons deux organes : l'œil et l'oreille. Le premier est excité par des ondes courtes, le second par des ondes longues. Il conviendrait donc d'éviter toute action simultanée sur eux. Mais étant donné la capacité autonome qu'a notre organisme de vibrer constamment, le système nerveux qu'il commande développe parfois une énergie sensitive si intense que, dans ces moments, les actions des seules oscillations sonores, par exemple, suffisent à donner une sensation unie des sons et des couleurs. J'ajouterai que sous l'influence d'une excitation particulièrement forte certains sujets sont même capables de ressentir des couleurs là où elles sont totalement absentes — ils distinguent « clairement » des rayons rouges alors que rien d'autre qu'une lumière diffuse incolore ne se trouve devant leur rétine. Cette aberration se produit, bien entendu, parce que l'être tout entier de ces sujets s'embrase d'excitation, les oscillations de leurs organes perceptifs atteignent leur tension maximale et, enfin, leur œil commence à percevoir la première couleur spectrale, le rouge, c'est-à-dire celle qui est constituée par les ondes les plus longues.

« Les phénomènes de la vue et de l'ouïe ont comme point de départ les oscillations de l'air. La parenté des accords parfaits en musique et en peinture sont la preuve que l'une et l'autre sont soumises aux lois identiques et uniques de l'harmonie » (57). Ce texte, qui fut lu sans aucun doute par les artistes de l'avant-garde russe (58), est une des sources qui permettent de mieux comprendre les orientations prises par la peinture russe à partir de 1910. Non seulement on y trouve les germes de la pratique et de la théorie du rayonnisme de Larionov, de la « vision élargie »

de Matiouchine, mais aussi la place donnée à l'*excitation* ne sera pas oubliée par Malévitch qui érigera dans *Dieu n'est pas détrôné* (1920) l'excitation en principe ontologique (59).

Si la révolution picturale a bien été à l'origine de la révolution littéraire du XXe siècle (60), il ne faut jamais perdre de vue que les spécificités de l'art musical sont un des moteurs de la prise de conscience par les artistes de l'autonomie des éléments picturaux ou verbaux. On ne saurait oublier que Boris Pasternak a lui aussi commencé par être un musicien avant d'être un poète (61). L'influence de la musique sur la naissance de la poésie abstraite de Khlebnikov et de Khroutchonykh, sans doute par l'intermédiaire de Matiouchine, reste encore à analyser ; elle a sans doute été un catalyseur aussi important que l'influence de la « forme déplacée » (sdvig) cubiste...

Kandinsky a particulièrement insisté sur l'idée que « la peinture est capable de manifester les mêmes forces que la musique (62). Dans *Du Spirituel dans l'art,* la musique tient une grande place. Kandinsky souligne les correspondances qui existent entre les vibrations physiques des ondes sonores et celles des ondes lumineuses en se référant aux expériences fructueuses de Mme A. Zakharina-Ounkovskaïa au Conservatoire de Saint-Pétersbourg où cette dernière a élaboré une méthode pour « voir les sons en couleurs, et entendre les couleurs en sons » (63). La tâche de la peinture est de « mettre à l'épreuve, de peser ses forces et ses moyens, d'en avoir la connaissance, comme la musique l'a fait depuis des temps immémoriaux (...) et d'essayer d'employer d'une façon enfin picturale ses moyens et ses forces pour atteindre les buts de la création » (64).

Il est difficile de se rendre compte de la place exacte de la musique dans *La Victoire sur le Soleil*, car la partition n'a jamais été publiée. Ce que voulait Matiouchine, ce sont « de nouvelles harmonies, de nouvelles harmonisations, une nouvelle structure (le quatrième ton), le mouvement simultané de quatre voix totalement indépendantes » (65). Matiouchine se réfère à Max Reger et à Schönberg et déclare que la tâche de la musique est de briser « le diatonisme dont on a assez ». Une analyse des frag-

ments musicaux publiés a été faite pour la première fois par M. Vladimir Kojoukharov qui a bien voulu se pencher pour nous sur ces éléments de la partition de *La Victoire sur le Soleil* et en faire une étude serrée et précise. M. Kojoukharov écrit : « Tout d'abord, ce qui est frappant, c'est le souci du compositeur de vouloir « casser » la notion acoustique de la tonalité et de l'harmonie tonale qui la soutient. Ceci, soit par l'introduction de dissonances harmoniques, soit, mais ceci est plus rare, par une opposition dissonante du thème mélodique (en l'occurrence, la partie chantée) par rapport à l'accompagnement harmonique.

« Néanmoins, il convient de noter que, malgré ces intrusions dissonantes, l'esprit et la facture restent essentiellement tonals. A savoir que la manière dont sont traités les différents éléments — mélodie, harmonie, rythme — et la physionomie architecturale qui ressort de leur assemblage sont confinées dans les habitudes contractées lors du développement, durant les trois siècles environ qui précèdent le nôtre, et de l'établissement du système tonal harmonique.

« Il y a donc dans ces pages une tendance à rompre avec la tonalité et son diatonisme, même si cette rupture n'est pas réellement aboutie ». D'autre part, M. Kojoukharov précise que Matiouchine « subissait l'influence de toute tendance progressiste de cette époque-là, tout comme Reger la subissait, vers la fin de sa carrière, à sa façon, et dont Schönberg fit un peu plus tard une véritable révolution.

« Par contre, ce qu'il y a de frappant dans *La Victoire sur le Soleil* c'est un passage pour chant seul sur le texte « passage au bleu et au noir » ; Matiouchine, probablement à la recherche d'un caractère expressif particulier, y utilise le quart de ton, ce qui est rare non seulement pour cette époque-là, mais même pour la nôtre ».

M. Kojoukharov conclut en faisant remarquer que le compositeur s'est inspiré des chants populaires russes, ce qui donne une saveur particulière aux légères touches harmoniques dissonantes. Cela nous montre que la musique de la *Victoire sur le Soleil* a contribué de manière organique à la création d'un spectacle rom-

pant avec la tradition « civilisée » du théâtre auquel était restituée, de façon moderne, sa fonction première, à la fois « contemplatoire » (selon Khlebnikov) et mouvement-action.

L'ALOGISME COMME MOMENT DE TRANSITION ENTRE LE CUBO-FUTURISME ET LE SUPREMATISME.

Comme l'écrit un des meilleurs spécialistes de Malévitch, Eugène Kovtoune, « la représentation de l'opéra *La Victoire sur le Soleil* de Matiouchine — Kroutchonykh est le dernier pas vers le suprématisme » (66). Les vingt esquisses pour les décors et les costumes reproduites ici se trouvent au Musée Théâtral de Léningrad et, d'après les indications d'E. Kovtoune, le Musée Russe de cette ville possède six autres esquisses (67). Nous avons les esquisses de cinq tableaux sur les six que comporte l'opéra ; de plus, la couverture de l'édition comporte aussi une esquisse de décors. Nous remarquons que le carré est la forme de base de ces six projets et que le noir et le blanc sont les seules couleurs employées. A l'intérieur de ce carré il y a dans chaque tableau un second carré qui est comme le centre dans lequel viennent s'insérer des éléments cubo-futuristes alogistes. Dans l'esquisse du 5e tableau ces éléments figuratifs ont disparu. Le carré central est coupé en diagonale en deux zones, une noire et une blanche. Il ne fait pas de doute que, comme l'écrit Denis Bablet (68), le spectacle « tendait à l'abstraction ». On assistait bien à la naissance du carré qui devait enfermer toute la figuration picturale du passé dans un signe appelé à des développements considérables. Ce signe, le carré noir, « l'enfant royal », « l'icône de notre temps », s'élabore encore dans les dédales de l'alogisme pictural de Malévitch en 1913-15. On le voit apparaître dans l'esquisse du 6e tableau et dans l'esquisse pour le rideau (69). Au milieu des entrechoquements alogiques d'éléments disparates, dans la manière d'*Un Anglais à Moscou* ou d'*Eclipse partielle à Moscou* (1914), surgit le carré noir et des variations suprématistes (gradations de petits rectangles noirs typiques du suprématisme dynamique).

La même évolution vers l'irruption du non-figuratif se constate dans les esquisses pour les costumes. Ceux-ci sont conçus aussi à partir d'éléments cubo-futuristes alogistes. « Les masques, qui dissimulent les visages, transforment les comédiens et les dénaturalisent comme le feront plus tard les costumes d'Oskar Schlemmer dans le *Ballet Triadique* » (70). Comme dans les décors, la surface est formée de plans géométriques qui, ici, sont peints de couleurs franches et contrastées. Le noir et le blanc jouent, comme dans les décors, un rôle important, mais, ici, par rapport aux autres couleurs. Dans le premier tableau les murs de la boîte scénique étaient blancs et le sol — noir. Les esquisses des costumes pour l'*Hercule aveniriste,* pour *Néron,* pour le *Voyageur,* personnages de ce tableau, sont également en noir et blanc. Seuls *Un Certain Malintentionné* et le *Bagarreur* ont des surfaces colorées qui contrastent avec le noir et blanc. Cette persistance du noir et du blanc indique la place que ces couleurs, suprématistes par excellence, occupent déjà en 1913 dans la création malévitchienne (71). Mais l'esquisse de costume la plus étonnante est sans aucun doute celle des *Fossoyeurs* qui apparaissent dans l'opéra au 3e tableau. Pour cette scène les murs et le sol étaient entièrement noirs. Le corps du Fossoyeur est un *carré noir,* ce qui évoque, figurativement, l'extrémité d'un cercueil, mais ce qui impose déjà le sens donné à cette image dans l'œuvre de Malévitch de 1913 à 1915, à savoir l'intrusion de la non-figuration, de l'absence d'objets. Le carré noir est une des faces de la reconnaissance de l'inanité de toutes nos représentations, une des faces aussi de la seule image réelle, émanation de l'être non-figuratif absolu, — l'autre face étant le *Carré Blanc* (1918) qui fera apparaître la liberté totale dans les espaces du rien (72). Le carré noir, porté comme drapeau, dans l'esquisse pour le *Fossoyeur,* n'a jamais été reproduit. Il fixe la date, pour ceux qui en douteraient encore, de la naissance du suprématisme en 1913, comme Malévitch n'a cessé de l'affirmer.

Le carré noir est le premier signe de l'éclipse des objets. Le tableau de Malévitch *Eclipse partielle à Moscou* (1914) est à cet égard significatif. L'éclipse est encore partielle, car l'alogisme est

encore insistant, alogisme compris comme combinaison d'éléments disparates et insolites, comme procédé d'« étrangisation » (ostranénié) tendant à mettre expressivement en valeur l'inutilité des principes plastiques issus de la Renaissance. Dans *Eclipse partielle à Moscou* l'image de Mona Lisa est déchirée, tout ce qui est chair (le visage, la poitrine) est rayé de deux croix et une légende burlesque commente ce portrait : « Appartement à céder ». L'allusion est claire : le vieil art, symbolisé par *La Joconde* est réduit à un objet de troc (73), vidé de tout contenu ; ici encore le « soleil de la civilisation occidentale » doit être vaincu et laisser la place à la vraie réalité, au-delà des apparences. Cette irrévérence à l'égard des modèles universels de la Beauté a été fortement marquée chez Malévitch par le futurisme italien. On retrouve chez le peintre russe la même haine que chez Marinetti pour « les jambons féminins » ou les « Vénus impudiques ». L'attentat contre *La Joconde* vient aussi de Marinetti qui la définissait en 1913 comme « Gioconda Acqua Purgativa Italiana » (74).

L'alogisme, variante picturale de la langue transmentale (zaoum) de Khlebnikov et de Kroutchonykh, a subi, lui aussi, l'influence du livre curieux, riche, ambitieux, de Pierre Ouspienski *Tertium Organum* (1911) qui fut un stimulant pour tous les artistes de l'avant-garde russe. Pierre Ouspienski voulait aller au-delà de l'*Organon* d'Aristote et du *Novum Organum* de Francis Bacon dont les lois logiques étaient tirées de l'observation des faits du monde extérieur tel que nous le percevons (à trois dimensions). Le *Tertium Organum* décrit les lois a-logiques, trans-mentales, de l'infini. Il introduit une quatrième dimension (le temps), une cinquième dimension (la hauteur de la conscience au-dessus du temps) et une sixième dimension (la ligne qui unit *toutes les consciences* du monde, qui forment à partir d'elles *un seul tout*) (75). Il est certain que la réflexion de Pierre Ouspienski sur le monde réel, au-delà de la relativité et du caractère illusoire de nos perceptions a eu une influence considérable sur le développement de l'art transmental et transrationnel, non seulement chez les poètes mais aussi chez les peintres. Elle a permis à Malévitch de

faire le saut de 1913 dans la non-figuration. Cependant, comme il arrive toujours dans la véritable création, les idées éparses qui ont fait prendre conscience des nouvelles tâches de l'art n'ont été qu'un cadre pour le processus proprement pictural. Si ces idées ont été un stimulus, le *Carré Noir* est une déduction formelle du cubo-futurisme et de l'alogisme pictural qui ne peut être mise en rapport que dans une analogie littéraire avec ces idées. Quant à la théorie, elle ne vient qu'après, elle est une réflexion sur un objet déjà fait. Il serait fâcheux de confondre en art les idées (le complexe idéel) qui président à toute création, la pratique qui utilise des procédés techniques, et la théorie qui suit une pratique (76).

C'est dans ce sens que nous dirons que les idées de Pierre Ouspienski ont fait partie du complexe idéel des artistes de l'avant-garde russe des années 10, mais qu'elles n'ont influencé leurs théories qu'après l'élaboration purement créatrice de leur œuvre. Il y a des parentés idéelles frappantes entre plusieurs passages du *Tertium Organum* et les textes théoriques et philosophiques de Malévitch : « Il n'y a rien qui soit à droite ou à gauche, en bas ou en haut de nos corps (...) Là-bas (dans le monde au-delà de la troisième dimension) il n'y a ni matière, ni mouvement. Il n'y a rien que l'on puisse peser ou photographier ou bien exprimer dans les formules de l'énergie physique. Il n'y a rien qui ait *forme, couleur ou odeur*. Rien qui possède les propriétés des corps physiques (...) *Toute chose est le tout.* Même chaque grain de poussière isolé, sans parler de chaque vie isolée et de chaque conscience humaine, vit d'une seule vie avec *le tout* et enferme en soi *le tout* (...)

« *L'être* n'est pas opposé là-bas au *néant* (...)

« *Ce monde* et *notre monde* ne sont pas deux mondes différents. Le monde est un. Ce que nous appelons *notre* monde n'est que *notre représentation inexacte du monde* » (77).

Un aspect de l'importance de l'œuvre de Pierre Ouspienski pour comprendre le complexe idéel qui a présidé à la création de Malévitch doit être souligné : le *Tertium Organum* est aussi une anthologie philosophique qui présente un nombre important

d'extraits tirés de la philosophie universelle. C'est par le *Tertium Organum* en particulier que Malévitch a pu avoir accès aux Eléatiques, à Platon, Plotin, Clément d'Alexandrie, Denys l'Aréopagite, Jacob Boehme, Kant, ou aux textes hindouistes et chinois, avec lesquels on trouve des points de convergence dans la pensée suprématiste (78). L'image du carré apparaît, par exemple, dans un passage de Lao Tseu, cité par P. Ouspienski : « Le Tao (la Voie) est un grand carré sans angles, un grand son qui ne peut pas être entendu, une grande image qui n'a pas de forme » (79).

Du point de vue purement théâtral, l'apport capital de Malévitch dans *La Victoire sur le Soleil* est l'utilisation scénographique de la lumière. On sait l'importance de la lumière pour Gordon Craig : c'est un élément du spectacle qui « crée l'ambiance, la soutient et la modifie » (80). Malévitch va plus loin, il fait de la lumière « un principe créant la forme et légitimant l'existence des choses dans l'espace » (81). Comme l'écrit Denis Bablet : « Lorsque Gordon Craig crée son art du mouvement, il invente en fait une sorte de théâtre abstrait, lorsque Malévitch morcelle de ses faisceaux de lumière les personnages de *Victoire sur le Soleil* lui aussi tend vers un théâtre abstrait où l'homme n'est plus centre suprême, mais facteur d'expression parmi d'autres » (82). C'est par l'emploi des projecteurs que Malévitch montrait la destruction des objets, leur réduction au néant, leur dématérialisation : « Ces corps étaient mis en pièces par les lames des phares, ils perdaient alternativement les bras, les jambes, la tête, car pour Malévitch ils n'étaient que des corps géométriques soumis non seulement à la décomposition, mais aussi à la complète désagrégation dans l'espace pictural » (83). D'après Bénédikt Livchits, l'appareillage électrique utilisé pour *La Victoire sur le Soleil* était particulièrement perfectionné pour l'époque et dépassait ce qui se faisait dans les théâtres occidentaux : « Dans une nuit de création du monde, les tentacules des projecteurs extrayaient par parties tantôt un objet, tantôt un autre et , le saturant de lumière, lui communiquaient la vie. Ce n'était en rien comparable aux « effets féeriques » pratiqués sur

les scènes d'alors » (84). Opposant le livret de Kroutchonykh (qu'il détestait cordialement), livret où selon lui, tout était « chaos, relâchement, arbitraire, convulsions épileptiques », à la mise en forme picturale de Malévitch, où tout était régi par « une excellente organisation de la matière, une grande tension de la volonté, rien d'accidentel », — Bénédikt Livchits montre que « la peinture (cette fois elle n'était pas de chevalet, mais théâtrale) menait de nouveau par la bride à sa suite les créateurs de langage aveniristes » (85). D'après l'auteur de *L'Archer à un œil et demi,* c'est dans la mise en scène de Malévitch, qui « avait montré de façon évidente quelle importance avait, dans le traitement de la forme abstraite, la logique intérieure de l'œuvre artistique conçue comme sa composition » (86), que se situe la véritable naissance de la non-figuration absolue, du suprématisme, du monde sans objets : « L'unique réalité était la forme abstraite qui avait englouti, sans qu'il en restât rien, toute la vanité luciférienne du monde » (87).

LA VICTOIRE SUR LE SOLEIL APRÈS 1913

On date habituellement de 1913 l'édition de l'opéra que nous reproduisons ici en fac-similé. Cela semble peu probable, car dans l'article de Matiouchine, consacré en janvier 1914 à la représentation de l'œuvre (88), aucune allusion n'est faite à cette publication ; d'autre part, dans la liste des œuvres futuristes parues, donnée à la fin de l'almanach *La Lune crevée* (2e édition, au printemps 1914), l'opéra ne figure pas. Par contre il se trouve dans la publicité de l'almanach *Le Parnasse rugissant* et dans celle du livre d'A. Kroutchonykh *Le Vers de Maïakovski,* tous deux de 1914.

Les choses se compliquent avec les lettres inédites de Malévitch à Matiouchine en 1915, lettres dont Eugène Kovtoune a donné des extraits (89). D'après la lettre du 25 mai 1915, on voit que Matiouchine avait l'intention d'éditer (ou de rééditer ?) l'opéra ; Malévitch lui demande de reproduire une de ses esquis-

ses de rideau pour le dernier acte où la victoire sur le soleil est acquise. Il ajoute : « ce dessin aura une grande signification en peinture. Ce qui a été créé inconsciemment porte des fruits inhabituels » (90). Cette esquisse pour le rideau *représentait un carré noir,* « germe de toutes les possibilités », « ancêtre du cube et de la sphère » (91). Or, sur la couverture de la seule édition que nous connaissons de *La Victoire sur le Soleil,* ce n'est pas ce dessin qui figure. S'agit-il donc d'une autre édition qui se préparait et n'a pas vu le jour, auquel cas le livre que nous connaissons serait bien de 1914 ? Ou bien s'agit-il de cette même édition, Matiouchine ayant renoncé au carré noir pour *La Victoire sur le Soleil,* la réservant pour l'édition des traités de Malévitch *Du Cubisme au futurisme. Le nouveau réalisme pictural* et *Du Cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural* (1916) où en effet le carré noir orne la couverture, — auquel cas notre livre serait de 1915 ? Dans l'état de nos connaissances, il est impossible de trancher. Ce point précis d'histoire n'est pas d'une importance capitale. Ce qui l'est en revanche, c'est que le thème de *La Victoire sur le Soleil* continua à hanter Malévitch après 1913. Il semble qu'il ait fait de nouvelles esquisses en liaison avec une nouvelle mise en scène qu'il méditait en 1915 et qui ne fut réalisée qu'en 1920 à Vitebsk dans le cadre de l'*Ounovis* (affirmation et fondement du Nouveau en art). A Vitebsk, *La Victoire sur le Soleil* ne fut pas montée comme un opéra, mais comme une pièce de théâtre. La mise en forme picturale fut faite par Malévitch et son élève Véra Ermolaïéva (1893-1938), personnalité remarquable de l'avant-garde russe, injustement oubliée aujourd'hui (92).

Ce n'est donc pas un hasard, si un autre élève de Malévitch, sorti lui aussi des Ateliers de Vitebsk, Lazare Lissitzky, reprend les motifs de *La Victoire sur le Soleil* en 1923, projetant une mise en scène différente de celle de Malévitch, puisqu'elle s'inspirait des principes constructivistes dont A. Gane venait de donner une synthèse (*Le Constructivisme,* Tver, 1922, 70 pages) (93). Pour ce projet, Lissitzky « imagine, construite sur une place et accessible de tous côtés, une « machine à spectacle », armature

légère aux parties entièrement mobiles et une scène de « corps de jeu » capables de la parcourir en tous sens, les uns et les autres dirigés par un seul artiste placé au centre de l'appareil qui coordonnerait à l'aide d'un dispositif électro-mécanique les mouvements, les sons et les lumières transformées par leur passage dans des prismes et leur réflexion sur des surfaces » (94).

La différence de ce projet avec la réalisation de Malévitch est totale. Il ne s'agit pas seulement de la distance qui sépare les prouesses technologiques possibles en 1923 et la pauvreté des moyens dans ce domaine en 1913. Il s'agit chez Malévitch d'une conception radicalement opposée au constructivisme ; ce dernier vise à créer les *objets,* les *choses* matérielles, en accord avec la civilisation industrielle moderne, alors que le suprématisme vise à montrer le néant de tous les objets et à plier le matériel à la finalité non-figurative.

La Victoire sur le Soleil de 1913 continue à être aujourd'hui encore, avec les quelques éléments qui nous en restent, chargée d'explosivité et capable de nous étonner et de secouer nos routines. Son nihilisme apparent n'est que l'affirmation du triomphe de l'énergie vitale qui est dans l'homme ; celui-ci doit rejeter les béquilles de ses fantasmes et ses simulacres pour ne faire luire dans les ténèbres de sa face que la lumière au dedans de lui. Tels l'empereur T'sin Che Houang-ti et son ministre Li Sseu, deux siècles avant notre ère, qui firent brûler les livres anciens en même temps qu'ils édifiaient leur Muraille, — les avenistes furent des novateurs résolus et intrépides qui refusèrent le sort d'Icare et, comme Josué, ont voulu arrêter le Soleil.

J.C. Marcadé

NOTES

(1) Peter Lufft « Kasimir Malewitsch inszeniert *Sieg über die Sonne.* Peterburg 1913 » in Hennig Rieschbieter, *Bühne und bildende Kunst im XX Jahrhundert,* Velber bei Hannover, Friedrich Verlag, 1968, p. 137.

(2) La mise en forme par Balla de *Feu d'Artifice* de Stravinsky aux Ballets russes de Diaghilev date de 1917.

(3) Le Théâtre Luna-Park avait été fondé à la périphérie de Saint-Pétersbourg, à Kolomna, à la toute fin du siècle dernier, par l'actrice Nemetti. L'entreprise n'étant pas rentable, Nemetti fit de son théâtre un lieu de représentation de farces et de lutte française. En 1906, ce local fut utilisé par le Théâtre Véra Komissarjevskaïa où V.E. Meyerhold monta, entre autres, *Hedda Gabler,* d'Ibsen, *Sœur Béatrice* de Maeterlinck, *La Vie de l'Homme* d'Andréev et *L'Eveil du Printemps* de Wedekind. Après le départ de Meyerhold, le « théâtre de Komissarjevskaïa », comme on l'appelait, ne dura pas longtemps ; c'est Nézlobine qui en prit la tête. Comme dans le parc attenant au théâtre on avait installé toutes sortes d'attractions, on prit l'habitude d'appeler ce théâtre « Luna-Park ». C'est là que furent joués les deux spectacles « avenistes », sous l'égide de l'organisation artistique de L. Jéverjéïev, « L'Union de la Jeunesse ».

(4) cf. la photographie de ces trois artistes lors du Congrès d'Uusikirko, publiée par Evgenii Kovtun dans le catalogue *Von der Fläche zum Raum. Russland 1916-1924,* Cologne, Galerie Gmurzynska, p. 35 et reproduite ici.

(5) Tiré du manifeste du *Vivier aux Juges* (N° 2, 1913).

(6) Il s'agit d'une des premières appellations de *Vladimir Maïakovski-Tragédie.*

(7) Il s'agit de *Sniéjimotchka* (Flocomette), variation écrite en 1908 sur le thème de *Sniégourotchka* (La Fille des Neiges) d'A. Ostrovski (1873), cf. Valentine Vassutinsky-Marcadé « La Littérature dramatique en Russie de 1900 à 1914 », *L'Année 1913,* Paris, Klincksieck, T. I, p. 759.

(8) « Pervy Vserossiïski Siezd Baïatcheï boudouchtchevo (Poètov foutouristov) » (Premier Congrès pan-russe des Bardistes de l'avenir), *Journal za 7 dneï* (Revue de la semaine), 15 août 1913, p. 606, traduit dans K. Malévitch *Ecrits, tom II, Le miroir suprématiste,* Lausanne, L'Age d'Homme, 1976.

(9) Cf. le texte dans : Giovanni Lista *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations,* Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, pp. 247-249.

(10) Voir analyse de ces pièces dans : Sophie Bonneau, *L'Univers poétique d'Alexandre Blok,* Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1946, pp. 491-495 ; pour *La Baraque de Foire,* voir V. Vassutinsky-Marcadé, op. cit., pp. 758-759.

(11) Les personnages du *Roi sur la Place* sont : le Roi, le Bâtisseur, la Fille du Bâtisseur, le Poète, le Bouffon, les Amoureux, les Conspirateurs, le Courtisan, la Marchande de roses, les Ouvriers, les Dandys, les Pauvres, Visages et Voix dans la foule, les Racontars (petits, rouges, ils grouillent dans la poussière citadine).

(12) Cf. V. Vassutinsky-Marcadé, op. cit., pp. 757-758 ; voir aussi le programme de ce spectacle, édité par la Typographie des Théâtres impériaux.

(13) Cf. analyse dans : V. Vassutinsky-Marcadé, op. cit., pp. 759-760 ; et Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde,* Paris, L'Arche, 1965, pp. 51-78.

(14) Cf. A.M. Ripellino, op. cit., pp. 66-69.

(15) M. Matiouchine « Foutourizm v Péterbourgié » (Le futurisme à Saint-Pétersbourg), *Pervy Journal Rousskikh foutouristov* (La Première Revue des futuristes russes), 1914, N° 1, p. 157.

(16) Cf. le récit du recrutement des acteurs étudiants dans K. Tomachevski « Vladimir Maïakovski », *Téatr,* avril 1938, N° 4, par. 1 et 2.

(17) M. Matiouchine « Le Futurisme à Saint-Pétersbourg », op. cit., p. 155.

(18) Ibid., p. 156.

(19) Cf. Alexandre Aimes *Hymnes et Prières au Soleil,* Robert Morel, Haute Provence, 1962.

(20) V. Vassutinsky-Marcadé, op. cit., p. 753.

(21) N. Khardjiev *Poètitcheskaïa koultoura Maïakovskovo* (La culture poétique de Maïakovski), Iskousstvo, Moscou, 1970, pp. 61-68.

(22) Cf. Albert Dasnoy *Le Prestige du Passé,* Gallimard, Paris, 1959, pp. 48-50.

(23) Cf. A.M. Ripellino, op. cit., p. 93.

(24) In Giovanni Lista, op. cit., pp. 249-254. « Le Music-Hall » est d'octobre 1913, alors que le manifeste d'Uusikirko est d'août et que l'opéra fut écrit dans une atmosphère collective d'enthousiasme créateur pendant l'été 1913 (cf. les déclarations de Kroutchonykh dans le recueil *Les Trois,* Saint-Pétersbourg, 1913).

(25) G. Lista, op. cit., pp. 105-112.

(26) Marinetti « Le Music-Hall », ibidem, pp. 250, 252.

(27) Traduit in extenso dans *L'Année 1913,* op.cit., tome III, pp. 361-367.

(28) Cf. N. Khardjiev « Maïakovski i Jivopis » (Maïakovski et la peinture), in *Maïakovski, Materialy i isslédovania* (Maïakovski. Documents et études), Moscou, 1940, p. 348.

(29) Alexis Kroutchonykh *Piatnadsat Liet rousskovo foutourizma* (Quinze années de futurisme russe), Moscou, 1928, p. 58.

(30) Cf. K. Zdanévitch « A. Kroutchonykh comme peintre », *Kouranty* (Carillons), Tiflis, février-mars 1919, N° 3-4, p.p. 12-14.

(31) « La lettre comme telle » in *L'Année 1913,* op. cit., tome III, pp. 359-361.

(32) Traduit dans *Action poétique,* 1971, N° 48, pp. 50-51.

(33) N. Khardjiev « Pamiati Natalii Gontcharovoï (1881-1962) i Mikhaïla Larionova (1881-1964) » (A la mémoire de Nathalie Gontcharova et de Michel Larionov), *Iskoussto Knigui* (L'Art du Livre), Moscou, 1968 tome V, p. 311.

(34) Les expressions « mettre en forme » (oformit) et « mise en forme » (oformlénié) mettent l'accent sur le processus de travail sur un matériau donné (mots, sons, couleurs, construction, espace architectural, scène, livre, etc...). Elles indiquent que l'artisan-artiste donne au matériau une « forme », une « structure », un « aspect extérieur » élaborés. Ces mots, nouveaux dans le vocabulaire russe, sont apparus au début du XXe siècle pour exprimer la nouvelle praxis artistique des aveniristes et de leurs continuateurs (suprématistes, constructivistes, formalistes, etc...) : l'objet artistique naît de l'élaboration du matériau qui est « mis en forme », *en tant que tel,* c'est à dire fabriqué de manière autonome, en tenant compte uniquement des lois intrinsèques de ce matériau et de leurs rapports.

(35) *Le mot comme tel,* op. cit.

(36) Cf. notes des textes de Kroutchonykh et de Khlebnikov traduits dans *L'Année 1913,* tome III, op. cit. Pour Kroutchonykh, comme pour Khlebnikov, le langage enfantin dans ses balbutiements ou dans son génie alogique nous place à la source même de la création verbale, voir, entre autres, *Sobstviennyié Rasskazy détieï. Sobral A. Kroutchonykh* (Récits d'enfants rassemblés par Kroutchonykh), Moscou, 41°, 1925.

(37) N. Koulbine « Svobodnoié iskousstvo kak osnova jizni » (L'art libre comme base de la vie), *Studio impressionistov* (Le studio des impressionnistes), Saint-Pétersbourg, 1910.

(38) Citons quelques éléments donnés dans Valentine Marcadé *Le Renouveau de l'Art pictural russe 1863-1914,* Lausanne, L'Age d'Homme, 1972, pp. 243-244 ; et dans *Von der Fläche zum Raum. Russland 1916-1924,* Cologne, Galerie Gmurzynska, 1974.

(39) Pour l'histoire de ce mouvement, voir V. Marcadé, op. cit., pp. 241-255.

(40) Cf. catalogues dans V. Marcadé, op. cit.

(41) Cf. le remarquable et savant article d'Evgenii Kovtun « Die Entstehung des Suprematismus », in *Von der Fläche zum Raum. Russland 1916-1924,* op. cit., pp. 40-46. E. Kovtoune se réfère aux souvenirs inédits de Matiouchine *Tvortcheski pout khoudojnika* (La voie créatrice de l'artiste).

(42) Il y eut deux traductions de *Du Cubisme* en 1913 : à Moscou, par M. V. ; à Saint-Pétersbourg, par Catherine Nizen, cosignataire du manifeste du *Vivier aux Juges* (N° 2, 1913) (rédaction Matiouchine).

(43) Cité par V. Marcadé, op. cit., pp. 243-244.

(44) Charles H. Hinton (1853-1907) écrivit *New era of thought,* New York - Londres, 1888 (réédité à Londres en 1910) et *The fourth dimension,* New York, 1904 (2e édition, Londres, 1921). Signalons aussi l'article « The fourth dimension » dans *Harpers Monthly Magazine,* 1904, vol. CIX, N° 650.

(45) *L'Archer à un œil et demi,* Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, pp. 145-146. Une rectification doit être apportée à la note concernant l'hypothèse « Hatton », qui est, bien évidemment, une erreur.

(46) *1910-1911. Salon 2. Exposition artistique internationale,* Odessa, V.A. Izdebski, p. 19.

(47) Cf. *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier,* Paris, Denoël-Gonthier, 1969, chapitre III « Tournant spirituel », pp. 53-60. Ce chapitre a été complètement remanié dans la deuxième édition allemande de 1912. Dans la première version russe, lue par N. Koulbine au « Congrès pan-russe des artistes » à Saint-Pétersbourg les 29 et 31 décembre 1911 (11 et 13 janvier 1912, selon le nouveau style) et discutée par les participants, — toutes les allusions à la théosophie et aux travaux de parapsychologie n'existent pas encore (« O doukhovnom v iskousstvié (jivopis) » (Du spirituel dans l'art. Peinture), in *Troudy Vsiérossiïskovo siezda khoudojnikov v Pétrogradié* (Travaux du Congrès pan-russe des artistes à Pétrograd), Pétrograd, 1914, tome I, pp. 50-52). On peut penser qu'entre la première version russe et la deuxième édition allemande Kandinsky a lu le *Tertium Organum* de Pierre Ouspienski qu'il ne cite pas, car l'édition de Munich était destinée avant tout au public allemand.

(48) Père Paul Florensky *La Colonne et le Fondement de la Vérité,* Lausanne, L'Age d'Homme, p. 465.

(49) *L'Union de la Jeunesse,* N° 3, 1913.

(50) *La Queue d'Ane et la Cible,* Moscou, Ts. A. Münster, 1913, p. 99.

(51) « A propos de l'exposition des « Derniers Futuristes » », dans *Almanach du Printemps,* éd. « Le Pélerin enchanté » Pétrograd, 1916, P. 16.

(52) Cf. M. Matiouchine *Zakonomiernost izméniaïémosti tsviétovykh sotchétanii. Spravotchnik po tsvétou* (Logique de la modificabilité des combinaisons colorées. Manuel sur la couleur), Moscou-Léningrad, 1932.
Cf. V. Marcadé; op. cit., pp. 243-244 ; John E. Bowlt « The construction of space » ; *Von der Fläche zum Raum. Russland 1916-1924,* op.

cit., pp. 12-13; et M. Matiouchine « Nié iskousstvo, a jizn » (Non pas l'art mais la vie), *Jizn Iskoutva,* Pétrograd, 1923, N° 20.

(53) Cf. V. Marcadé, op. cit., pp. 178-183.

(54) Cf. ibidem, pp. 160-162.

(55) Ibidem, p. 208.

(56) Ibidem, p. 152.

(57) *1910-1911. Salon 2. Exposition artistique internationale,* op. cit. pp. 25-26. C'est la traduction, faite sans doute par Kandinsky qui le cite dans *Du Spirituel dans l'art* (édition française citée, p. 147), de l'article « Les lois d'harmonie de la peinture et de la musique sont les mêmes », *Tendances nouvelles,* Paris, 1909, N° 35.

(58) Presque tous les grands noms de l'art russe du XXe siècle sont présents au deuxième salon d'Izdebski, cf. Catalogue dans V. Marcadé, op. cit., pp. 309-313. Manquent les noms de Malévitch, de Matiouchine, de Gouro, de Filonov...

(59) Cf. K.S. Malévitch *Ecrits, T. I. De Cézanne au Suprématisme,* Lausanne, L'Age d'Homme, 1974, p. 147 et sq.

(60) Cf. Bénédikt Livchits, op. cit., pp. 35-36; et N. I. Khardjiev *Poetitcheskasïa koultura Maïakovskovo,* op. cit., pp. 32-49.

(61) Cf. *Essai d'autobiographie,* Paris, Gallimard, 1974, pp. 23-38.

(63) *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier,* op. cit., pp. 87-88.

(64) « O doukhovnom v iskousstve (jivopis) » (Du spirituel dans l'art. Peinture), op. cit., p. 55. La citation ci-dessus est tirée d'une note qui ne figure pas dans l'édition allemande *Über das Geistige in der Kunst,* Munich, 1912, deuxième édition.

(65) « Le futurisme à Saint-Pétersbourg », op. cit.

(66) E. Kovtun « Die Entstehung des Suprematismus », op. cit., p. 37.

(67) Ibidem, p. 37 et p. 48. Dix-neuf dessins se trouvaient en 1913 dans la collection du président de « L'Union de la Jeunesse », L.I. Jéverjéiev, et furent montrés en décembre 1915 à l'exposition « Documents du théâtre dans la collection de L.I. Jéverjéïev » selon le catalogue *Opis pamiatnikov rousskogo iskousstva iz sobrania L.I. Jéverjéïeva* (Inventaire des documents du théâtre russe dans la collection de L.I. Jéverjéïev), Pétrograd, 1915, N° 1133-1151.

(68) Denis Bablet *Les Révolutions scéniques du XXe siècle,* Société internationale d'art du XXe siècle, Paris, 1975, p. 92.

(69) Cette esquisse a été reproduite pour la première fois en 1933 par Bénédikt Livchits dans *L'Archer à un Œil et demi,* avec la date de 1913. D'après le témoignage oral de N.I. Khardjiev, cette esquisse

daterait en fait de 1915. Cela n'a pas grande importance d'ailleurs, car le carré noir et les éléments suprématistes se trouvent bien en 1913 dans la composition de l'esquisse du 6e tableau.

(70) Denis Bablet *Les révolutions scéniques du XXe siècle,* op. cit., p. 92.

(71) Sur la place du noir et du blanc chez Malévitch, voir l'étude de Dora Vallier « Malévitch et le modèle linguistique », *Critique*, mars 1975, pp. 294-296, et J.C. Marcadé « Une esthétique de l'abîme » dans K. Malévitch *Ecrits I. De Cézanne au Suprématisme,* op. cit., pp. 17-18.

(72) Sur le problème de l'*image* chez Malévitch, voir Emmanuel Martineau, *Préface* à K. Malévitch *Ecrits II. Le Miroir suprématiste,* L'Age d'Homme, Lausanne, 1976.

(73) B. Livchits a noté une réclame de l'époque : « Le charme merveilleux de Mona Lisa par la société Brocard & Cie est incarné dans le parfum de la nouvelle eau de Cologne « Joconde », *L'Archer à un œil et demi,* op. cit., p. 161.

(74) Voir Giovanni Lista, op. cit., p. 254.

(75) *Tertium Organum,* op. cit., p. 149.

(76) Je voudrais faire ici une remarque générale qui touche la conception critique de la poétique d'une œuvre d'art. Etant donné qu'au XXe siècle, plus que dans les siècles précédents, chez les Russes, plus que chez les autres artistes, les textes théoriques foisonnent, la tendance des historiens de l'art est de croire que le créateur, quand il fait son œuvre, incarne une théorie. On obtient des jugements surprenants qui consistent à jauger la pratique à l'aune de la théorie, à déclarer, par exemple,-que la réalisation n'a pas été à la hauteur des idées, ou vice versa. Qu'est-ce à dire ? Cela revient à considérer que le créateur est un penseur verbeux et qu'il s'échine à traduire en formes la théorie qu'il a méditée. C'est avoir une bien piètre conception du processus créateur que de le croire idéocentrique. Le problème pratique-théorie a été faussé, car s'est ajouté à lui un faux-problème, celui des rapports « forme-contenu ». En réalité, trois moments scandent le processus créateur : l'*Idée,* la *Forme,* le *Sens,* moments que nous séparons dans l'analyse. L'*Idée,* c'est le chaos culturel, philosophique, national, ethnique, religieux, politique, etc..., c'est parfois une aspiration, un rêve, un fantasme, c'est toujours et avant tout, une intelligence, un tempérament, un vouloir, une énergie, un *Wirken.* La prolongation de ce vouloir est le *travail créateur* qui a ses propres lois artistiques, qui ne peut pas « traduire », ni « incarner » l'idée ou le magma d'idées qui préside à son processus, car sa logique interne, technique, et sa fonction sont irréductibles à la logique et à la fonction idéelles, comme sont irréductibles leur temps et leur espace. Le travail créateur est un travail sur la forme qui cherche des rapports ingénieux, des combinaisons

texturelles, verbales, graphiques, picturales, sonores inédites, l'expressivité, les contrastes, tous les procédés propres à tel ou tel art. Le créateur a à sa disposition tout un arsenal de procédés et de théories, celui de son époque, mais c'est dans l'élaboration de l'objet qu'il crée que ce substrat, cet acquis, se transforment et donnent son caractère personnel à l'œuvre. L'*Idée* est donc la chiquenaude qui lance l'artiste dans la construction de formes, qui donne de l'épaisseur à son acte, mais qui, en aucun cas, ne saurait se confondre avec cet acte. Le résultat de cet acte est l'œuvre, l'objet créé qui fait apparaître un *Sens*. L'objet créé n'a pas de sens, il est sens; il est apparition d'un nouveau signe qui s'ajoute aux signes qui forment le réseau de notre vie physique et spirituelle. Prenons le portrait de Mona Lisa. Nous importe-t-il tellement de savoir quel fut le modèle? Le titre est une commodité mnémotechnique. Seuls des passionnés de romans d'aventures ou policiers s'intéresseront à résoudre « l'énigme » de *La Joconde.* Tout cela c'est de la littérature au sens le plus exécrable du terme. L'énigme est ailleurs, elle est dans le sens épiphanique d'une image-signe (eïkon). Nous suivons Georges Yakoulov pour qui *« La Joconde* est l'expression de Florence, de son rythme, entraînant une série d'associations qui en font un sphinx de la culture florentine ayant poussé sur le sol de cette ville aussi naturellement que le sphinx en Egypte » (« Ars Solis » (1922), traduit dans *Notes et Documents de la Société des Amis de Georges Yakoulov,* Paris, N° 1, mai 1967, p. 15). Si Léonard a bien eu « l'idée » de peindre une personne vivante et biographiquement situable, son travail purement pictural l'a obligé à quitter son modèle, pour ne faire vivre que des formes et des couleurs, dans un rythme qui partait des données esthétiques de son époque, mais qui faisait une percée unique vers la beauté, non pas comme donnée, mais comme visée, comme « clairière s'ouvrant sur l'être » (Heidegger, *Holzwege,* 1950, p. 41).

(77) *Tertium Organum,* op. cit., p. 211.

(78) Cf. J.C. et V. Marcadé, *Préface* au catalogue *Malévitch-Dessins,* Galerie Jean Chauvelin, Paris, 1971 ; et J.C. Marcadé « Une esthétique de l'abîme », op.cit..

(79) *Tertium Organum,* op.cit., p. 231.

(80) Denis Bablet *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914,* C.N.R.S., Paris, p. 312. Voir, en particulier, tout le paragraphe sur les « moyens d'expression dramatique: lignes, couleurs, matières, lumière », pp. 307-312.

(81) B. Livchits *L'Archer à un œil et demi,* op. cit., p. 181.

(82) Denis Bablet *Les Révolutions scéniques du XXe siècle,* op. cit. p. 175.

(83) B. Livchits, op. cit., p. 181.

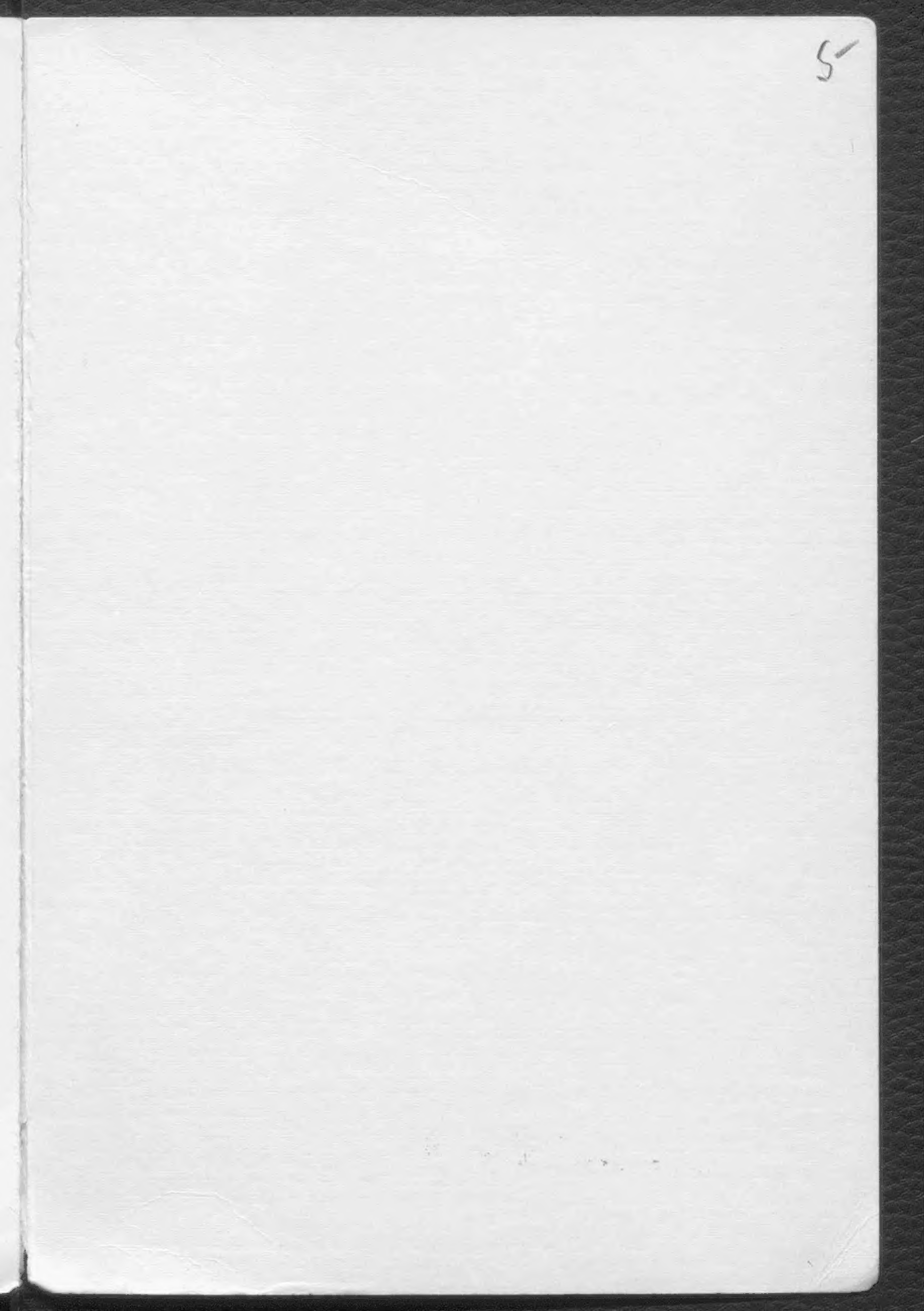
(84) Ibidem
(85) Ibidem, p. 182.
(86) Ibidem.
(87) Ibidem, p. 181.
(88) « Le futurisme à Saint-Pétersbourg », op. cit.
(89) E. Kovtun « Die Entstehung des Suprematismus », op. cit., p. 37.
(90) Ibidem.
(91) Autre lettre de mai 1915, citée par E. Kovtun, op. cit., p. 37.
(92) Cf. l'article que lui a consacré Eugène Kovtoune « Khoudojnik et dietskoï knigui, Véra Ermolaïéva » (Véra Ermolaïaéva, peintre de livres d'enfants), *Dietskaïa Litératoura* (Littérature enfantine), 1971, N° 2, pp. 33-37.
Donald Karshan dans son article pénétrant « Lissitzky : the original Lithographs. An introduction » (in *El Lissitzky,* Galerie Gmurzynska, Cologne, 1976, p. 25-33) écrit que Lissitzky aurait participé également à l'élaboration de *La Victoire sur le Soleil* à Vitebsk en 1920 (p. 32). Il faut signaler aussi le livre de Donald Karshan *Malevitch, The Graphic Work : 1913-1930. A Print Catalogue Raisonné,* Jérusalem, 1975, p. 73-74.
(93) Cf. l'excellente édition des lithographies de Lissitzky pour *La Victoire sur le Soleil :* El. Lissitzky *Sieg über die Sonne,* Galerie Christoph Czwiklitzer, Cologne, 1958, avec une introduction détaillée de Horst Richter « Zur Kunst des Konstruktivismus ».
(94) Denis Bablet *Les Révolutions scéniques du XXe siècle,* op.cit., pp. 107-109.

TABLES DES MATIÈRES

TABLES DES ILLUSTRATIONS

Achevé d'imprimer
le 10 septembre 1976 par Grafipress
à Renens-Lausanne (Suisse)

Imprimé en Suisse



3 décembre 1913. Sur la scène du Luna-Park de Pétersbourg un spectacle novateur : **La Victoire sur le Soleil.** Dans la salle un public violemment divisé : « A bas les futuristes ! », crient les uns, « A bas les scandalistes ! », clament les autres. En fait, **La Victoire sur le Soleil** marque une date capitale dans l'histoire du théâtre au vingtième siècle. C'est la première fois que des artistes d'avant-garde de disciplines différentes s'unissent pour créer un spectacle qui nie et dépasse le naturalisme, le réalisme, la logique rationnelle et le symbolisme : deux poètes, V. Khlebnikov et A. Krouchtchonykh, un musicien, M. Matiouchine, un peintre, K. Malévitch : le premier opéra cubi-futuriste au monde.

Cet opéra était inaccessible et seuls quelques rares spécialistes pouvaient le connaître. D'où l'intérêt de son édition bilingue. Pour sa langue alogique, Valentine et Jean-Claude Marcadé ont trouvé des équivalents qui permettront aux non-slavisants de pénétrer l'univers de la poésie « aveniriste » russe. Quant à la post-face de Jean-Claude Marcadé, elle situe **La Victoire sur le Soleil** à la convergence des arts, elle l'éclaire au croisement des mouvements et des réflexions esthétiques. Elle confirme le fait que les esquisses de Malévitch pour les décors et les costumes marquent bien et dès 1913, le passage du peintre du cubo-futurisme au suprématisme.

La Victoire sur le Soleil : au-delà des mythes, une étape décisive sur la voie d'un théâtre abstrait.

Marie-Louise et Denis Bablet